6321/.

Die „Volksmärchen der Deutschen“

von

Johann Karl August Musäus

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Universität Leipzig vorgelegt

von

Erwin Jahn

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1914

2151

Jahn
Leipzig
1914.

Angenommen von der philologischen
Sektion auf Grund der Gutachten
der Herren Köster und Sievers
Leipzig, den 30. April 1914
Der Procancellar: Kirchner

Diese Arbeit erscheint gleichzeitig als Band 25 der von Prof. Dr. Albert Köster herausgegebenen Sammlung „Probefahrten"

Inhaltsangabe.

Seite

Einleitung 1

Erstes Kapitel. Das Märchen und der deutsche Rationalismus des 18. Jahrhunderts 4

Zweites Kapitel. Musäus' Leben und schriftstellerische Tätigkeit 11

Drittes Kapiel. Der Stoff der „Volksmärchen" . . 21

Viertes Kapitel. Die Form der „Volksmärchen" . . 54

1. Komposition 55

2. Kolorit 61

3. Psychologie 72

4. Sprache 80

5. Ton 96

Schluß 115

Exkurs 117

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547019_0055

Einleitung.

Als die literarisch interessierte Welt Deutschlands von dem im Herbst 1787 erfolgten Tod des Weimarer Gymnasialprofessors Musäus Kenntnis erhielt, war es vor allem der Verfasser der „Volksmärchen der Deutschen", dessen frühes Ausscheiden aus der Reihe der leitenden Schriftsteller man betrauerte. Wohl hatte sich Musäus schon mit seinen „Physiognomischen Reisen" (1778—79) als Romanschriftsteller einen vielgerühmten Namen gemacht, aber zu einer in breiteste Kreise sich erstreckenden Bekanntheit und Schätzung brachten ihn erst die fünf Bände seiner „Volksmärchen". Etwas zaghaft war er 1782 mit dem ersten schmalen Bändchen dieser Märchen hervorgetreten, aber der überraschende Beifall ermunterte ihn, in jedem folgenden Jahre bis 1787, mit Ausnahme des Jahres 1785, in dem ein anderes Werk seiner Feder, der Text zu „Freund Hein's Erscheinungen in Holbein's Manier" auf den Markt kam, ein weiteres Bändchen herauszugeben[1]), und bald durfte er an eine neue Ausgabe gehen, ohne sie jedoch noch selbst ganz besorgen zu können[2]).

Die Grundlage für das allgemeine Lob, das den „Volksmärchen" des Musäus bei ihrem Erscheinen beschieden war, muß man vor allem in der Übereinstimmung suchen, in der sie sich mit dem ge-

[1]) Die Angabe bei Goedeke 4^3 § 224, 23, nach der 1782—86 die Erscheinungsjahre der „Volksmärchen" sind, ist irrig. [2]) Die Zitate haben daher nach der ersten Ausgabe zu erfolgen. Es fehlt zwar nicht an Neuausgaben der „Volksmärchen" bis in unsere Tage, aber sie geben nicht den ursprünglichen, sondern meist den verbesserten Text Wielands wieder, dem die Herausgabe nach dem Tode des Musäus anvertraut worden war. Auch die Ausgabe P. Zaunerts (Märchen der Weltliteratur, Bd. 1 und 2 bei Eugen Diederichs. Jena 1912), die als Wiedergabe des Textes erster Hand angesehen zu werden beansprucht, kann wegen ihrer Willkür in der Reihenfolge und dem Druckbilde der Märchen und vor allem wegen ihrer Fehlerhaftigkeit nicht als Ersatz der ersten Ausgabe betrachtet werden.

samten Märchenempfinden ihrer Zeit, mit den geläufigen Anschauungen von Märchen und Volksmärchen befanden. Was Musäus als Volksmärchen in seiner Sammlnng vortrug, wie er es sah und erzählte, das entsprach den Voraussetzungen und Forderungen, mit denen der gebildete Rationalist des 18. Jahrhunderts an die Lektüre herantreten mußte[1]). Mit der tiefgehenden Veränderung der Auffassung des Märchens jedoch, die nach Musäus stattfand, als die Romantik im Märchen die höchste Poesie sah und ein neues Kunstmärchen schuf, als die Brüder Grimm den Quell des Volksmärchens, verschieden von Musäus, reich und rein erspringen ließen, und als die Wissenschaft, mit dem dritten Bande der Kinder- und Hausmärchen einsetzend, das Wesen des Märchens schärfer zu erfassen begann, war natürlich auch die Basis zu einem ganz anderen Urteil über die „Volksmärchen" des Musäus gegeben. Man ist seitdem nicht selten zu einer geringschätzigen Betrachtung dieser Erzählungen geneigt, gerade weil sie uns allen Märchencharakters bar erscheinen, weil sie der Beschaffenheit der Volksmärchen, die wir in der Sammlung der Brüder Grimm kennen und bewundern, so wenig entsprechen[2]). Aber mit Recht warnt Walzel vor der Einseitigkeit eines Urteils, das alle Abweichungen der Vorläufer von den als Norm gesetzten Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm tadelt und verwirft[3]). Man darf von den „Volksmärchen" des Musäus nicht verlangen, was sie weder geben konnten noch wollten, sondern muß ein Verständnis dieser „problematischen"[4]) Erscheinung aus ihren Bedingungen und Absichten heraus erstreben.

Ein erstes Kapitel hat daher auf die Stellung des Märchens im 18. Jahrhundert einzugehen, um die Einflüsse aufzudecken, unter denen Musäus stehen mußte, und von denen sich die Gestaltung seiner Erzählungen herleitet. Es muß gezeigt werden, wie weit Musäus in seiner Märchenerzählung ein Kind seiner Zeit war, und worin das Neue seiner „Volksmärchen" lag. Ein zweites Kapitel hat die engen Zusammenhänge zu enthüllen, die zwischen diesen Erzählungen und dem Leben und der sonstigen Tätigkeit des Musäus als Schriftsteller sich knüpfen. Der zeitlichen Bedingtheit der „Volksmärchen"

---

[1]) Allgemeine deutsche Bibliothek Bd. 54 I S. 170. [2]) Das schärfste Urteil dieser Art spricht Richard Benz aus, Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908. S. 49 ff. [3]) Rezension von Benz, Afda. 33 S. 85. [4]) Nach der Bezeichnung von Artur Sakheim, E. Th. A. Hoffmann. Leipzig 1908. S. 282 Anm. 195.

läuft die persönliche parallel. Die Untersuchung der Märchen selbst endlich kann nur zur Klarheit gelangen, wenn eine strenge Scheidung stattfindet zwischen dem Stoff, aus dem sie gebildet sind, und der Form, die sie unter der Hand des Musäus empfangen haben. In dem dritten Kapitel ist demnach die Frage zu stellen nach der Beschaffenheit und dem Ursprung der Elemente, die den Erzählungen des Musäus zugrunde liegen, und im vierten nach der Art der Umgestaltung, die den „Volksmärchen" ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Gerade in der Gegensätzlichkeit von Stoff und Form liegt die Problematik der „Volksmärchen" enthalten. Ein Schlußwort faßt die Ergebnisse der Studie kurz zusammen.

Erstes Kapitel.

Das Märchen und der deutsche Rationalismus des 18. Jahrhunderts.

Wenn ein hochentwickeltes kompliziertes Bewußtsein ein liebevolles Verständnis gewinnen soll für das auf ganz anderen seelischen Grundlagen beruhende Volksmärchen, so sind dazu zwei Voraussetzungen nötig. Es muß eine große Schmiegsamkeit der Phantasie besitzen, um sich hineinzufinden in die fremde, allem Gewohnten widersprechende Welt des Märchens und das freie Wandeln auf den neuen Bahnen als eine Freude, einen Reiz zu empfinden. Es muß ferner Achtung hegen vor einer Poesie, die aus dem Volke kommt, deren wesentliche Züge Schlichtheit und Unmittelbarkeit sind. Beide Forderungen treffen für den deutschen Rationalismus des 18. Jahrhunderts nicht zu[1]). Wie sollte man für Märchenzauber und Märchenphantasie einen feineren Sinn haben, wenn man von der Dichtung vor allem Wahrscheinlichkeit verlangte, alle Abweichungen von dem Natürlichen, Verständlichen, alles „Wunderbare" mit Mißtrauen betrachtete und nur in bestimmten Formen für gewisse Gattungen der Poesie zulassen wollte? Eine Kultur mit einseitiger Hochschätzung des Verstandes konnte in der, wie es scheinen mußte, alle Grenzen überfliegenden tollen Phantastik des Märchens nur Unwerte erblicken. Und wie konnte man sich angezogen fühlen von dem Volkstümlichen im Märchen, von seinem herben frischen Erdgeruch, wenn man nicht weit entfernt war, Volk und Pöbel gleichzusetzen? Erst gegen Ende

[1]) Über die wenig behandelten Gegenstände dieses Kapitels vergleiche vor allem Rudolf Fürst, Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert. Halle 1897; Richard Benz, Märchen-Dichtung der Romantiker. Mit einer Vorgeschichte. Gotha 1908; Fritz Strich, Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Bd. I. Halle 1910.

des Jahrhunderts fanden hier, von antirationalistischen Strömungen getragen, die entscheidenden Wandlungen statt.

So schenkte man denn im 18. Jahrhundert den deutschen Volksmärchen nicht die geringste Beachtung, wie man überhaupt für alles, was märchenhaften Charakter trug, ohne Vorliebe war. Dieser Zustand der Interesselosigkeit spiegelt sich auch ab in der Unentwickeltheit und Ungeklärtheit der Begriffe und Worte[1]). Der Unterschied zwischen einer weiteren Bedeutung des Wortes Märchen als einer erfundenen unwahren Geschichte und einer engeren als einer bestimmten Dichtungsgattung begann sich erst allmählich herauszubilden. Für eine reinliche Scheidung zwischen alten überlieferten und willkürlich erfundenen Märchenstoffen fehlten Verständnis und Gewissen. Alle feineren Begriffsnuancen schließlich mangelten noch ganz und gar; mit dem Worte Volksmärchen bezeichnete man auch die Volkssage und jede volkstümlich erscheinende Gespenster- und Abenteuergeschichte.

Das geringe Bedürfnis, das man nach Märchenerzählungen trug, stillte man nicht an den deutschen Volksüberlieferungen, sondern an den aus Frankreich entlehnten künstlichen Produkten der Contes de fées oder, in der Verdeutschung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, „Fayenmährchen", an denen das Märchenempfinden sich orientierte, der Märchenbegriff sich schulte. Die Contes de fées hatten ihren Ausgang in Frankreich in der schlichten Wiedergabe echten, im Volke wurzelnden Märchengutes durch Charles Perrault genommen (Contes de ma mère l'Oye, 1697), aber diese Erscheinung war ganz zufällig und blieb deshalb vereinzelt; in rascher Weiterbildung lösten sich die Nachfolger von dem gegebenen Stoff, schöpften Anregung, woher sie konnten, besonders aus dem Import orientalischer Märchenträumerei (seit der Übersetzung von Tausend und einer Nacht durch Antoine Galland, 1704) und endeten in der willkürlichen und haltlosen Erfindungswut einer wildgewordenen Phantasie. Bei aller Verschiedenheit der Entwicklungsstufen läßt die ganze Reihe der Contes de fées doch einen einheitlichen Eindruck entstehen: eine Häufung des Seltsamen bis zum Abgeschmackten und zugleich eine Verwässerung und Rationalisierung des Wunderbaren durch seine

---

[1]) Ludwig Bechstein, Mythe, Sage, Märe und Fabel im Bewußtsein des deutschen Volkes. Leipzig 1854—55. Bd. II, S. 207; John Meier in Pauls Grundriß d. Germ. Philologie II, 16^2 S. 1219; Sakheim a. a. O. S. 139.

Zurückführung auf eine blasse langweilige Welt der Feen. Die Form dieses krausen Inhaltes war die Novelle: die Personen fühlen und denken wie die Menschen der Zeit, die Motive werden breit ausgeführt, die Sprache ist zierlich, glatt und biegsam.

Jahrzehnte hindurch bildeten diese Erzählungen, zuerst im Original, dann auch in Übersetzungen und Nachahmungen, einen Teil des niederen Unterhaltungsstoffes der Lesewelt Deutschlands. Sie waren das Märchen der Zeit, und jede Beschäftigung mit einem märchenhaften Material mußte unter ihrem Eindruck stehen. Die Vermutung einer Abhängigkeit der „Volksmärchen" des Musäus von den Contes de fées liegt deshalb allerdings sehr nahe[1]). Man darf jedoch nicht übersehen, daß die Feenmärchen in Deutschland zwar gelesen wurden, aber im allgemeinen bei den Gebildeten sich keiner hohen Einschätzung erfreuten. Bereits Gottsched hatte hier den Ton angegeben:

> Die Contes de fées dienen ja nur zum Spotte und Zeitvertreibe müßiger Dirnen und witzarmer Stutzer; führen aber auch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit bey sich[2],

und diese Auffassung fand eine gewisse Fortsetzung in dem erbitterten Kampf, den die Allgemeine Deutsche Bibliothek des Aufklärers Nicolai vor allem gegen die deutschen Nachahmungen und Weiterbildungen der Contes de fées führte. Die Feenmärchen bedeuteten für sie ein heilloses Geschwätz und nahezu die Kategorie der Absurdität. Der Hauptrufer im Streit war aber hier gerade Musäus. Schon dadurch wird die Beeinflussung seiner Erzählungen durch die Contes de fées in das Unwahrscheinliche gerückt, und die Einzeluntersuchung bestätigt ihre Unabhängigkeit und in gewissem Sinne sogar Gegensätzlichkeit in Hinsicht auf diese Märchen durchaus.

Mittelbar lassen sich allerdings Verknüpfungen zwischen den Erzählungen des Musäus und den Feenmärchen herstellen: der Weg geht über Wieland, der auf der einen Seite aus Frankreich wichtige Anregungen erhielt und auf der anderen Seite als der graziöse Märchenerzähler Deutschlands das bewunderte Vorbild des Musäus

---

[1]) Fürst a. a. O.; Pröhle, K. D. N., Bd. 57, S. 161 u. a. [2]) Versuch einer critischen Dichtkunst[4], 1751, S. 183, in den Ausführungen über „Das Wunderbare in der Poesie"; vgl. auch S. 187 und S. 528 in dem Abschnitt „Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen": „Denn wer machet sich wohl viel aus den arabischen Geschichten, Tausend und eine Nacht; den französischen Contes de Fées, oder Hexenmährchen, Prinz Titi u. d. gl. m.?"

war. Wieland vertrat eine mildere Auffassung den Contes de fées gegenüber, er gestand nach einigem Schwanken der Ansicht eine gewisse „Liebhaberei zu Geister- und Feenmärchen" offen zu[1]) und entnahm ihnen und ihren orientalischen Verwandten, daneben den altfranzösischen Ritterepen, sowie auch einmal einem italienischen Volksmärchen und einer deutschen Volkssage den Stoff für seine größeren und kleineren in ein duftiges Versgewand gehüllten märchenhaften Erzählungen. Und wie man in Frankreich zuletzt dazu gekommen war, das Märchen zu paralysieren, indem man sich ironisierend und parodierend über die Geschehnisse stellte (Hamilton) oder sie als eine Einkleidung für Zeitsatire und Geistreichtum betrachtete (Crébillon der Jüngere), ähnlich verfuhr auch Wieland. Wenn man sich mit ihm in die Märchenwelt wagt,

> Worin die Fantasie als Königin befiehlt,
> Wo alle Dinge nur so viel wir wollen gelten[2],

braucht man nicht zu fürchten, sich an diese Welt zu verlieren, von dem Pfade der inneren Vernunftsicherheit abzuirren. Man weiß, daß es nur Seifenblasen sind, die vor uns aufsteigen, man freut sich an ihrer Farbe und an ihrem Glanz, und man freut sich noch mehr, wenn sie jäh zerplatzen und in nichts zergehen. Man findet Gefallen an der leichten Erzählung und lächelt über das eigene Gefallen. Sollte einmal etwas wie ein Anflug von Märchenstimmung aufkommen, so wird sie jäh unterbrochen durch spöttelnde Reflexionen über das Geschehene, durch allgemeine satirische Betrachtungen, durch Anspielungen auf Zeitzustände und Zeitereignisse. Auf die Sprache ist alle Grazie und alle Kunst verwendet, deren Wieland fähig war, sie umschmeichelt uns mit Süßigkeit und bestrickendem Reiz. Das Märchen war im Grunde nur wegen der Beziehungen da, die man mit ihm verbinden konnte, wegen der wertvolleren Anregung oder, wie man sagte, Belehrung, die es unterhaltend und tändelnd gewährte.

Eine nachträgliche theoretische Formulierung von großer Prägnanz für diesen Standpunkt und damit den typischen Ausdruck für die Stellung des Rationalismus zum Märchen fand Wieland 1786 in der Vorrede zu der Sammlung Dschinnistan:

---

[1]) Vorrede zum Dschinnistan, Hempel 30, S. 5. [2]) Idris und Zenide dritte Stanze. Gesammelte Schriften, hrsg. von der Kgl. Preuß. Akademie der Wissenschaften, 1. Abtl., Bd. 7, S. 18.

Produkte dieser Art müssen Werke des Geschmacks sein, oder sie sind nichts. Ammenmärchen im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen, aber gedruckt müssen sie nicht werden[1]).

Die Torheit eines mit höchster Kunst erfüllten Märchens war also zugelassen, weil man Vernunft und Eleganz mit ihr verbinden konnte, aber eine schlichte Wiedergabe des Volksmärchens war abgewiesen worden.

Dieser Forderung entsprach denn auch die Wirklichkeit. Das ursprüngliche Märchen lebte im Volke, fand auch, nimmt man den Begriff in dem weiten Sinne der Zeit, gedruckten Niederschlag in Volksbüchern und in Büchern, die von Volksglauben und -aberglauben berichteten, aber in die höhere Literatur drang es nicht. Nahm man doch einmal einen Stoff auf, den man für märchenhaft und volkstümlich hielt, so geschah das nur zur Travestierung und zur Erzielung burlesker Wirkungen, vor allem in den komischen Romanzen[2]), unter denen ein „Rübezahl" Schiebelers und ein „Graf von Gleichen" Löwens auf Themen aus der Sammlung des Musäus vordeuten[3]). In gleichem Sinne sind die „Zwey schönen neuen Märlein" gehalten, „der lieben Jugend und dem ehrsamen Frauenzimmer zu beliebiger Kurzweil in Reimen verfaßt", die 1772 Zachariä auf den Wunsch einer Madame R., die diese Volksbücherstoffe einmal „anders" behandelt sehen wollte, herausgab. Es sind die „Historie von der edlen und schönen Melusine" und eine „Schreckliche Geschichte von einer untreuen Braut, die der Teufel holen sollen", von Zachariä im Bänkelsängerton vorgetragen und als moralisches Paradigma gestaltet. Wirkliche Märchen sind das natürlich nicht, und eine Einführung des Volksmärchens in die Literatur sollte mit ihnen nicht bezweckt werden. Diesen Schritt zu tun blieb Musäus vorbehalten.

---

[1]) Hempel 30 S. 9. [2]) Camillo von Klenze, Die komischen Romanzen der Deutschen im 18. Jahrhundert. Diss. Marburg 1891. [3]) Eine weitere stoffliche Übereinstimmung zeigt die komische Romanzendichtung mit den „Volksmärchen" des Musäus in des Michael Denis „Mutterlehren an einen reisenden Handwerksbursch" (vgl. P. v. Hofmann-Wellenhof, Michael Denis. Innsbruck 1881. S. 143 f.), die wie die „Stumme Liebe" die Sage vom spukenden Barbier enthalten. Es ist nicht unmöglich, daß Musäus bei der offenbaren teilweisen Deckung seiner Märchen und der Romanzen in Stoff und Behandlung den Titel seiner Sammlung den 1774 und 1778 in Leipzig bei Christian Gottlieb Hertel erschienenen, die bekanntesten Gedichte dieser Art vereinigenden, „Romanzen der Deutschen" angeglichen hat.

Wenn der Erzaufklärer den gewagten Gedanken faßte, so mußte er alle Kunst der Erzählung aufwenden, um das Unternehmen zu rechtfertigen. Brachte er Ammenmärchen, so mußte er sie in einer Weise umgestalten, sie durch geistvolle Beziehungen so sehr heben, den lächerlichen Stoff mit solcher Ironie und Feinheit behandeln, daß der kritische, mißtrauische Leser für das Buch ein gutmütiges Lächeln hatte. Für Musäus hieß das genauer, er mußte in der Behandlung der Märchen, soweit es in seinen Kräften lag, und soweit es die veränderten Bedingungen zuließen, wielandisieren.

Musäus hat als erster das Volksmärchen dem Bewußtsein der oberen Stände in Deutschland näher gerückt. Seine Leistung leidet, von unserem Standpunkt aus gesehen, an großen Unvollkommenheiten: sie stützte sich auf einen unklaren, unfruchtbar weiten Begriff des Märchens und brachte daher neben wirklichen Volksmärchen auch Erzählungen heterogener Art, sie beruhte zweitens nicht auf Achtung vor dem überlieferten Gut und war deshalb bestrebt, den Stoff zu heben, umzudichten. Es sind das, wie wir sahen, die Fesseln historischer Bedingtheit. Aber daß er als bekannter Schriftsteller seinen Namen und seine Kunst für das Unterfangen einsetzte, daß durch ihn für aller Augen die Namen Volk und Märchen zusammengefügt wurden, macht ihn in der Geschichte der Wiedererweckung des Volksmärchens in Deutschland zu der nennenswertesten Gestalt vor den Brüdern Grimm.

Demgegenüber ist es ohne Bedeutung, auf vereinzelte flüchtige Spuren des Volksmärchens in der Literatur kurz vor Musäus hinzuweisen, die den Kinder- und Hausmärchen in mancher Hinsicht näher stehen als er selbst. Ein schlicht erzähltes Lügenmärchen in Schummels „Kinderspielen und Gesprächen" 1776 und das wundervolle an das Naturgefühl der Romantik mahnende Märchen „Jorinde und Joringel", in Jung-Stillings Lebensgeschichte 1777 sind zufällige Erscheinungen ohne Bewußtheit und ohne Wirkung.

Wichtiger ist der Hinblick darauf, daß schon vor den Märchen des Musäus die eine der eingangs erwähnten Voraussetzungen, die Schätzung der im Volke wurzelnden Poesie bei Herder und seinen Anhängern erfüllt war, ohne daß Musäus an ihr teil hatte. Sogar das Wort Märchen ertönt in den Aufrufen Herders zu der Beschäftigung mit dem deutschen Mittelalter und der Poesie des Volkes, und es nimmt einen Klang an, den es in den Äußerungen des Rationalismus nie tragen konnte:

Auch die gemeinen Volkssagen, Mährchen und Mythologie gehören hieher. Sie sind gewissermaßen Resultat des Volksglaubens, seiner sinnlichen Anschauung, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht siehet und mit der ganzen, unzertheilten und ungebildeten Seele würket: also ein großer Gegenstand für den Geschichtsschreiber der Menschheit, den Poeten und Poetiker und Philosophen ... Wer sich nun noch ums rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundsuppe von Mährchen, Vorurtheilen, Liedern, rauher Sprache: welch ein Barbar wäre er! er käme, unsre klassische sylbenzählende Litteratur zu beschmitzen, wie eine Nachteule unter die schönen, buntgekleideten singenden Gefieder! — Und doch bleibts immer und ewig, daß der Theil von Litteratur, der sich aufs Volk beziehet, volksmäßig seyn muß, oder er ist klassische Luftblase[1]).

Man darf die Bedeutung dieser schönen und einsichtsreichen Worte für das Märchen jedoch nicht überschätzen und in ihnen gar eine Erkenntnis suchen, wie sie die Brüder Grimm dann in die Tat umgesetzt haben[2]). Dazu fehlte noch die Verbindung mit der zweiten Vorbedingung, die erst in der Romantik hinzutrat, mit dem Sinn für Märchenzauber und Märchenstimmung. Das Wort Märchen ist zudem in dem Aufsatz Herders in einem so verworrenen Sinne gebraucht, daß man sogar zweifeln kann, ob das eigentliche mündlich überlieferte Volksmärchen eingeschlossen ist. Immerhin fand das Verfahren des Musäus hier schon im voraus seine Verurteilung, denn volksmäßig, wie Herder forderte, waren seine Märchen wahrlich nicht.

Dennoch ist es gerade Herders und seiner Anhänger Kampf um die Volkspoesie, in Verbindung mit der Hochwelle des Interesses für die deutsche Vergangenheit, die um diese Zeit eingetreten war, von der Musäus die Anregung zu der Sammlung von Volksmärchen erhalten haben muß. In der Geschichte dieser Bestrebungen ist ihnen ein Platz anzuweisen, dem trotz einiger Parallelität mit Nicolais „Kleynem feynen Almanach" doch eine weit positivere Bedeutung zuzuschreiben ist. Merkwürdig bleibt es allerdings, daß gerade Musäus sich in dieser Richtung anregen ließ, und ein Blick auf sein Leben und auf seine Tätigkeit als Schriftsteller kann nur dazu beitragen, den Eindruck des Rätsels zu erhöhen.

---

[1]) „Von der Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst" (Deutsches Museum, November 1777) Suphan, Bd. 9, S. 522 ff. [2]) So Scherer, Jakob Grimm[2]. Berlin 1885. S. 54.

Zweites Kapitel.

Musäus' Leben und schriftstellerische Tätigkeit.

Für die neue Zeit, die in Weimar mit Karl August und Goethe heranbrach, war Musäus [1]) literarisch und menschlich ohne Bedeutung. Er lebte in der Dorfstadt von 1763 bis zu seinem Tode 1787, aber auch die engste räumliche Berührung konnte keine Beziehungen zwischen ihm und den großen Dichtern und Anregern hervorrufen. Man schätzte seine Freundlichkeit und Gutmütigkeit und war bereit, sie auf wahre Trefflichkeit des Herzens zurückzuführen — Herder findet dafür in der Trauerrede auf seinen Tod ehrende und ergreifende Worte [2]) —, aber sonst hatte er nichts zu sagen, nichts zu geben, und so schwiegen denn die Briefe und die Gespräche der Zeit von ihm, so ließ man ihn seinen stillen Weg wenig beachtet gehen [3]).

[1] Zu diesem Kapitel vergleiche neben den einschlägigen Literaturgeschichten, den Einleitungen zu den Ausgaben der „Volksmärchen" und den populären Darstellungen vor allem Moritz Müller, Johann Karl August Musäus, ein Lebens- und Schriftsteller-Charakterbild. Jena 1867; Franz Muncker, Allgemeine Deutsche Biographie 23. 1886. S. 84—90; Adolf Stern, Beiträge zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1893. S. 129—174; Tjard W. Berger, Don Quixote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman (1613—1800). Diss. Heidelberg 1908. S. 57—65; Emil Geschke, Untersuchungen über die beiden Fassungen von Musäus' Grandisonroman. Diss. Königsberg 1910; August Ohlmer, Musäus als satirischer Schriftsteller. Diss. München 1912. [2]) Suphan Bd. 30 S. 137. [3]) Der Bericht, den das Billet Goethes an Frau von Stein vom 22. Juli 1783 (Goethes Briefe an Frau von Stein, hrsg. von A. Schöll, 3. Aufl. v. J. Wahle. Frankfurt a. M. 1900. Bd. 2, S. 28) über ein Zusammensein mit Musäus enthält: „Musäus gutmütig und plat wie immer", darf als Wiedergabe des allgemeinen Eindrucks gelten, den die neuen Elemente und oberen Kreise in Weimar bei dem Umgang mit Musäus empfingen.

Der Professor Musäus wird das kaum als Entbehrung und Zurücksetzung empfunden haben, er stand dem neuen Leben ganz fremd gegenüber, einer vergangenen Zeit und überwundenen Ansichten angehörend. Nur bei dem Ältesten in dem Kreise, bei Wieland, konnte er Übereinstimmungen in der Lebensbetrachtung und in den literarischen Tendenzen finden; für ihn hatte er denn auch Verständnis und ungeteilte Bewunderung. Es mag das größte Ereignis und die gewaltsamste Erregung in dem geistigen Leben des heiteren Mannes gewesen sein, als Wieland 1772 an die Spitze des Weimarer Musenhofes trat, und vielleicht war es für ihn doch nicht ohne Bitternis, daß er dem berühmten Dichter nichts sein konnte, und daß er diesem Lieblinge der Grazien an Leichtigkeit und Erfolg des Schaffens so weit nachstehen mußte. Auch bei Anna Amalia, die in gewissem Sinne seine Gönnerin zu nennen ist, lief ihm Wieland als Günstling und Freund ohne Mühe den Rang ab. Wenn man ihn auch gelegentlich zu höfischer Geselligkeit, vor allem zum Theaterspiel heranziehen mochte, so war der Hof gewiß auch nicht die Sphäre, in der sich der schlichte, überschlichte Musäus wohlfühlen konnte [1]). Seine Lebensgewohnheiten und sein Empfinden zogen ihn zu der niederen Bürgerlichkeit. Hier war er beliebt, hier konnte er das enge Leben der Behaglichkeit und Genügsamkeit führen, dessen er bedurfte, zu dem ihn seine Natur bestimmte. Früh und ohne Fährde war sein Schifflein in diesem Hafen gelandet, und es begehrte nimmer nach neuer Fahrt.

Johann Karl August Musäus wurde 1735 in Jena geboren als Glied eines angesehenen thüringischen Geschlechtes; viele seiner Eigenschaften, vor allem seine Weichheit und Liebenswürdigkeit mögen in dem Charakter seines Stammes und Landes ihren letzten Grund haben. In Jena trieb er auch das traditionelle Studium der Familie, die Theologie, aber ein unbedachtsamer Tanz verschloß ihm die Ausübung eines Pfarramtes. 1763 bannte ihn das

---

[1] Friedrich Wilhelm Möller, ein in Gotha wohnhafter Nachahmer des Musäus, der offenbar nicht ohne Kenntnis von des bewunderten Meisters persönlichem Leben war, äußert sich darüber in seinen an Karikatur grenzenden „Volksmärchen aus Thüringen" 1794, S. 82: „das Mütterchen setzte ihr Distelwännchen zur Erde und ging ihrer Pflicht gemäß hinein, den Fremden anzumelden, während welcher Zeit der im Hofton uneingeweihte Colonist auf Kohlen saß, als wie der arme Musäus seligen Andenkens, wenn er mit den Weimarischen Schöngeistern in Gesellschaft war, da ihm wirklich die Ehre allzugroß schien . . . ."

Leben als Pagenhofmeister und seit 1769 als vielbeschäftigten, aber höchst unbrauchbaren[1]) Gymnasialprofessor für immer nach Weimar. Er wird die Grenzen Thüringens wohl nie überschritten haben, wie er die Schranken eines gemäßigten alltäglichen Erlebens kaum je durchbrochen hat. Für den Schriftsteller war die Folge ein empfindlicher Mangel an Anschauung und Einfühlungskraft. 1770 trat er in die Ehe mit Elisabeth Magdalene Juliane Krüger; in den Freuden und Sorgen um die geliebte Familie, in bescheidener Geselligkeit, in Hausbackenheit und Gemütlichkeit spielte sich fortan sein Leben ab. Dem Fluche kleiner Verhältnisse, daß sie kleinlich machen, entging auch Musäus nicht, gar zu gesättigt und zufrieden bewegte sich sein Denken und Fühlen in dem beschränkten Kreis. Das autobiographische Zeugnis, das wir von ihm besitzen, ein Tagebuch, das er in den letzten fünf Jahren über seinen Aufenthalt in dem sehnlichst erwünschten und endlich erworbenen Garten führte, redet dafür eine überzeugende Sprache[2]). Wir erfahren, ob er „Coffe", sein Lebenselexir im Garten trinken, ob er zu Mittag oder Abend dort speisen konnte. Mit peinigender Sorgfalt werden die schönen Tage vermerkt und am Ende jeder Jahreszeit addiert, um sich des Genusses dankbar zu versichern[3]). Wir hören so gut wie nichts über die Entstehung der Werke, die er in dem Gartenhäuschen geschrieben hat, besonders der „Volksmärchen"[4]); wir erhalten keinen Aufschluß über das Innenleben des Menschen. In der Stellung zur Natur kann man unmöglich mit Stern ein tieferes Fühlen, wie es

[1]) Biedermann, Goethes Gespräche. Leipzig 1910. III. 118; Stern, a. a. O. S. 169. [2]) Ich möchte nicht versäumen, der Direktion des Goethe-Schiller-Archivs zu Weimar, in dem das Gartentagebuch sich jetzt befindet, für die Erlaubnis zur Einsicht im Sommer 1912 meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Die allein erhaltenen Hefte 3—5 dieser Aufzeichnungen erstrecken sich von den Jahren 1785—87. Das wenige von allgemeinerem Interesse, was die dürftigen Notizen bieten, findet sich abgedruckt bei Stern a. a. O., der diesen Tagebüchern einen übertriebenen Wert beilegt. [3]) Als Beispiel für diese auf die Spitze getriebene Pedanterie möge der Eintrag vom 21. Dezember 1785 dienen: „der Herbst hat also 21 schöne sonnenreiche Tage gehabt, die zum Gartengenusse brauchbar gewesen sind, doch sind verschiedene halbe Tage, wo die Witterung sich geändert und der heitere Horizont mit Nebel bedeckt worden, nicht mitgezählt, weil sie sich zu schönen Tagen nicht vollkommen qualificiert haben". [4]) Nach dem Tagebuch läßt sich als der abschließende Tag der Arbeit an den Volksmärchen der 6. Oktober 1786 bestimmen, wo Musäus am Abend, die Überanstrengung der vergangenen Wochen empfindend, das letzte Manuskript auf die Post bringen konnte.

seit Rousseau aufgekommen war und in Weimar durch Goethe eine besondere Stätte fand, entdecken, sie bleibt durchaus wetterberichtartig und gemüsegartenhaft. So ist das Milieu des Bürgerlich-Behaglichen, des Harmlos-Familiären das einzige, das Musäus kennt und in seinen Werken zum Vorteil und Nachteil zur Darstellung bringen kann; am reichsten und anheimelndsten spiegelt es sich wider in den „Volksmärchen".

Als ein gewisses Äquivalent dieser Enge und Nüchternheit des Erlebens findet man bei dem geistig regen Manne eine stets wache Freude am Wissen und eine nicht unbeträchtliche Weite der Kenntnisse in der Literatur wie auf anderen Gebieten. Fast könnte man von einem Ansatz zu Polyhistorie reden, während man tiefe Einsichten und weite Überblicke bei ihm nicht erwarten darf. Hierin wie in der Betonung des Vernunftgemäßen ist Musäus ganz Aufklärer, was sich auch durch seine Teilnahme an der Allgemeinen Deutschen Bibliothek Nicolais bekundet, wo er seit 1766 als fleißiger Rezensent der Abteilung „Romane" einer der ärgsten unter den gefürchteten „nicolaitischen" Teufeln war[1]).

Als eine Synthese dieser Elemente ist der Humor des Musäus zu betrachten. Es ist kein Humor im höchsten Sinne, der durch Mitleid und Erkenntnis hindurchgegangen ist, sondern eine etwas oberflächliche humorvolle Betrachtung des Lebens, die sich auf das einzelne richtet, um es in seiner Verkehrtheit und Unzulänglichkeit von dem Standpunkte der Vernunft aus nachzuweisen, es durch eine Beziehung oder einen Vergleich lächerlich zu machen. Auch die eigene enge Sphäre des Erlebens, über deren Behaglichkeit eine Erhebung doch weder möglich noch gewollt ist, wird von dem durch Wissen geschärften Blick in ihrer Beschränktheit durchschaut; und so entsteht jene „sich selber belächelnde Hausväterlichkeit", wie Jean Paul die Art des Musäus bezeichnet[2]). Es ist auch kein reiner Humor,

[1]) Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 17. S. 613. [2]) Vorschule der Ästhetik, § 34 (Ausgabe von Wustmann. Bd. IV. S. 183). Musäus wird von Jean Paul oft genannt und viel gelobt. Überhaupt hat es dem Weimarer Humoristen wohl zu keiner Zeit an Bewunderern gefehlt; die verschiedensten Menschen fühlten sich aus den verschiedensten Gründen von ihm angezogen. Überraschend wirkt das Geständnis Hamanns: „An dem dritten Theile der Volksmärchen kann ich mich nicht satt lesen" (Roths Ausgabe Bd. 7, S. 175). Am stärksten mußte jedoch das Billige und Seichte an Musäus auf flachere Gemüter wirken, wie sie auf C. Weisflog, der sich in längeren Ausführungen an den „Volksmärchen" entzückt und in Musäus den Vertreter der höchsten Art des

sondern er geht eine unlösbare Vermischung mit Geistreichtum und Witzelei, einem Bemühen, um jeden Preis zu unterhalten, ein und biegt oft in Satire um, die allerdings stets harmlos und mild bleibt. Die Freunde rühmten die Gabe des Humors von der Unterhaltung des Musäus, und sie ließ ihn, verbunden mit der Drolligkeit seines Äußeren, geeignet erscheinen, auf dem Liebhabertheater am Hofe die komischen Rollen zu übernehmen.

Alle diese Züge finden eine unmittelbare Übersetzung in die schriftstellerischen Erzeugnisse des Musäus. Auch die „Volksmärchen", für die man wegen ihres eigenartigen Charakters eine Ausnahmestellung erwarten sollte, gliedern sich unterschiedslos in die Reihe der anderen Werke ein und zeigen die gleichen Beziehungen zu der Persönlichkeit des Herausgebers. Eigentlich ist Musäus arm an allem, was einen Schriftsteller ausmacht, vor allem an Phantasie. Er ist nicht der Mann, der sein Erleben oder sein Beobachten zu gestalten vermag. Er ist der Rezensent, der Literat, der Mann von Geist, der durch die Beschäftigung mit literarischen Erscheinungen angeregt wird, auch einmal die Feder zu ergreifen und es besser zu machen als viele andere. Diese Freude an geistvoller Beschäftigung war es, die ihn zur Schriftstellerei führte, in Verbindung mit dem Verlangen, seiner ständigen Geldnot durch einen Nebenverdienst abzuhelfen, den er auch wenig wählerisch in der Verfertigung bezahlter Gelegenheitsgedichte suchte. Ein freies Schaffen ist ihm unmöglich, er braucht ein altes Gefäß, um es mit neuem Inhalt zu erfüllen, einen gegebenen Stoff, um ihm durch neue Behandlung etwas abzugewinnen, eine Reibungsfläche, an der sein Geist zur Entzündung kommt. Für die Märchen ergibt sich daraus von vornherein die Folgerung, daß auf diesem allein der Phantasie zugänglichen Gebiete von einer freien Erfindung des Musäus nicht viel die Rede sein kann, sondern daß man wenigstens für den Kern in jedem Fall nach einer Anregung von außen zu suchen hat.

Die kleineren Werke des Musäus gehen ganz auf französische Vorlagen zurück: ein langweiliges Singspiel „Das Gärtnermädchen", 1772, in dem er getreulich den Bahnen des erfolgreichen Christian Felix Weiße folgte und „völliges Unvermögen in dieser Gattung

Humors des „gemütlichen" sieht (Phantasiestücke und Historien. 4. Teil. Dresden und Leipzig 1839. S. 177 ff.). Weisflog selbst steht in seiner Schriftstellerei durchaus unter dem Einfluß des Musäus (vgl. Ellinger in der Allgemeinen Deutschen Biographie. Bd. 55. S. 375).

an den Tag legte“ [1]) auf den Roman „La Jardinière de Vincennes“; die „Straußfedern“, die er 1787 als ein Vorgänger Tiecks im Frondienste Nicolais schrieb, und in denen sich die Vervollkommnung des Schriftstellers durch die Erzählung der „Volksmärchen“ nicht verleugnet, auf die Novellensammlung „Amusement pour le beau sexe“; die alberne moralische „Kinderklapper für Kinder und Nichtkinder“ (1788 posthum von Bertuch herausgegeben), die in Wahrheit ungenießbar für beide ist und ein erstaunliches Unverständnis für die Seele des Kindes offenbart, auf die „Hochets moraux“ Mongets. Wo Musäus einmal mehr auf die eigene Erfindungskraft angewiesen ist, wie bei den Texten, die er zu den Totentanzzeichnungen J. R. Schellenbergs 1785 zu schreiben hatte, tritt seine Phantasiearmut sowie sein Unvermögen für Ernst und Tragik erschreckend zutage. Die wohlgelungenen packenden Bilder [2]) werden durch ihre Deutungen trivialisiert und durch die Verzerrungen zu Moral und Komik in ihrem Eindruck aufgehoben.

In den zwei großen selbständigen Romanen, die Musäus neben den „Volksmärchen“ eine Stellung in der deutschen Literatur anweisen, ist er nach englischen Vorbildern, vor allem nach dem Muster Fieldings, dessen Apostel in Deutschland er wurde [3]), Satiriker und Parodist, nicht nur aus Veranlagung und Überzeugung, sondern auch, um die nötige Anlehnung zu haben. Noch vor seinem Eintritt nach Weimar schrieb er 1760—62 als humoristisches Gegenstück zu dem Roman Richardsons eine Don Quixotiade „Grandison der Zweite oder Geschichte des Herrn von R.“ Durch eine karikierende Nachbildung der Ereignisse werden der englische Roman und seine begeisterte deutsche Nachfolge verspottet. Als erster bürgerlicher Roman, der auf deutschem Boden spielt, ist das Werk nicht ohne Bedeutung. Auf eine Anregung Nicolais hin arbeitete der zu einer neuen Erfindung nicht fähige Musäus zwanzig Jahre später 1780—81 den technisch und stilistisch noch recht unselbständigen und unvollkommenen Roman um und gab dem unvollendeten eine Vorgeschichte und einen Schluß („Der deutsche Grandison, auch eine Familiengeschichte“). Für die Ausbildung des Stiles, wie überhaupt für die Entwicklung der schriftstellerischen Geschicklichkeit des Musäus bedeutet diese Um-

[1]) Ebeling, Geschichte der Komischen Literatur in Deutschland, Bd. III. Leipzig 1869. S. 750. [2]) Leopold Hirschberg, Totentänze neuerer Zeit. Zeitschr. f. Bücherfreunde 1903—04. Bd. I. S. 220. [3]) Augustus Wood, Einfluß Fieldings auf die deutsche Literatur. Diss. Heidelberg 1895. S. 23.

arbeitung das Einsetzen der Höhenlinie, auf der dann, weiter ansteigend, die Erzählung der „Volksmärchen" verläuft. Unterdessen hatte Musäus einen Ruf erlangt durch die „Physiognomischen Reisen" 1778—79, in denen er die naheliegenden Bedenken gegen die Lehren Lavaters und die Übertreibungen seiner Anhänger zur Aussprache brachte. Er läßt die physiognomischen Überzeugungen und Dogmen an den Tatsachen der Erfahrung zuschanden werden, wobei ihm seine geringe Lebenskenntnis wenig zustatten kam, und gerät da in Verlegenheit, wo er die Handlung frei weiterspinnen muß. Eigentliche handlungsfördernde Momente zu finden, fällt ihm stets schwer, ja die Darstellung des wesentlichen Geschehens umgeht er oft, was bei der bevorzugten bequemen Briefform möglich ist, und verliert sich in Einzelheiten, Beschreibungen, Gespräche, Reflexionen. Es war ihm offenbar nicht gegeben, die umfangreiche Form des Romanes zu umfassen und zu durchdringen, während die Gelungenheit von Teilstücken und Einzelszenen darauf hinwies, daß sein Talent in der kleineren geschlosseneren Erzählung ein günstigeres Feld finden konnte. In den „Volksmärchen" zeigte er sich denn auch als ein Meister der Kleinkunst.

Der Vortrag der Romane verläuft in Bahnen, die einem Standpunkte äußerster Subjektivität entsprechen. Nie gibt Musäus sich dem Stoffe hin, hinter allem Geschehen spürt man seine überlegene gutmütig witzelnde Persönlichkeit. Er bedient sich dazu eines vor allem an Fielding und Wieland geschulten aber zuletzt zu durchaus individueller Gestaltung durchgedrungenen Stiles. Überladen tändeln die Sätze, tausend entlegene Beziehungen und Bilder heranziehend, dahin. Abnorm und gesucht ist die Überbürdung mit Fremdwörtern. Parodierend werden der Chronik- und Kanzleistil, die Sprache der Empfindsamkeit und der Kraftgenies gestreift. Sentimentalität und Genieweſen waren überhaupt ein besonderer Zielpunkt seines Spottes, weil sie der Nüchternheit und Solidität seines Fühlens unmittelbar entgegenliefen; sie machen einen großen Teil der unaufhörlichen Anspielungen auf Zeitzustände aus. Immer geistreichelt, immer ironisiert Musäus.

Diese Beschaffenheit des Menschen und Schriftstellers läßt es seltsam erscheinen, daß Musäus an die Erzählung von Volksmärchen herantrat, und bei dem Mangel jeder inneren Verwandtschaft wird man eine gewisse Laune des Zufalls anerkennen müssen, einen recht märchenfremden Mann auf diesen Gedanken gebracht zu haben.

Eine Bekanntschaft mit dem Volksmärchen dürfen wir bei Musäus zu allen Zeiten voraussetzen, der einfache Mann scheute den Umgang mit den Kreisen, in denen es noch lebte, nicht. Verwandte Stoffe werden dem Vielbelesenen auch in Chroniken und anderen Büchern begegnet sein. In seinen Schriften spielt er gelegentlich auf volkstümliche Überlieferungen an; im „Grandison den Zweiten" (1760—61) gibt er S. 736 ff. spöttelnd einige Sagen wieder: eine Gespensterssage, örtliche Sagen, eine Werwolfsage, eine Teufelssage. 1773 zeigt er bei der Besprechung von Zachariäs „Märlein" Kenntnis und gutmütige Duldung der Märchen und deutet bereits sein späteres Verfahren an[1]).

> Der Einfall der Madame R. die, wie in der Vorrede gemeldet wird, den V. veranlasset, diese beyden Mährlein zu verfeinern, ist nicht übel: jedes Volk, ja jede Provinz hat gewisse Mährgen oder Legenden, die sich durch viele Menschenalter fortpflanzen, und dem Enkel noch eben so viel Kurzweile machen, als Vorzeiten dem Großvater. Aber sie erhalten sich doch nur unter dem gemeinen Mann; zur feineren Welt haben sie um deswillen keinen Zutritt, weil sie kein modisches Gewand haben, so bald sie dieses erhalten, sind sie in ihrem Vaterlande allenthalben willkommen; denn sie gehören zu dem Nationalgeschmack, der niemals ganz ausartet, daher geben sie auch den schicklichsten Stoff zu einheimischen Romanzen.

Warum Musäus gerade im Jahre 1782 dazu schritt, Volksmärchen zu bearbeiten, darüber gibt er selbst Auskunft, halb und verschönt in der Vorrede zu den Märchen, ganz und offen in einem Briefe an die Familienfreundin Frau Amelie Gildemeister. Die Vorrede verfolgt den Zweck, das für jene Zeit gewagte Unternehmen des Herausgebers in scherzhaften Ausführungen ernstlich zu verteidigen[2]). Mit theoretischen Erörterungen, die dem gleichen

---

[1]) Allgemeine deutsche Bibliothek. Bd. 20, II. S. 586. [2]) Die Art des Vorberichtes an den fingierten „Herrn David Runkel, Denker und Küster an der St. Sebaldskirche in . . . . ., meinem sehr werthen Freunde," entspricht ganz einer Gewohnheit der Zeit. Man vergleiche vor allem die Vorrede des Meisters Daniel Seuberlich, Schuster tzu Rizmück an der Elbe in Nicolais kleynem feynen Almanach, der vielleicht der Küster als ein spekulativer Kopf und scharfer Kritiker, vor dem das Vorhaben einer Rechtfertigung bedarf, entnommen ist. Von dem Küster heißt es bei Nicolai in Ellingers Ausgabe (Berliner Neudrucke I. 1, 2) Seite 4: „Mags nicht bergen, dz ich Endesbenannter, noch nytzt meyne Solen nach eben sollicher alten teutzschen Art schneyden thue, womit auch menniglichen wol zufriden, wer nicht der Kuster, eyn nasewenser Mann, vngescholten, der beym Wolfio in Halle, die Philosophen vnndt solche andere brodlose Kunste

Boden wie die Äußerungen Wielands über diesen Gegenstand entwachsen sind, tritt Musäus für die Berechtigung des Märchens ein. In echt rationalistischer Weise wird es als „Spielwerk der Phantasie", dieses nach den psychologischen Lehren der Zeit zwar niederen aber ununterdrückbaren uud befruchtenden Seelenvermögens aufgefaßt, und die Anregungen werden hervorgehoben, die es auch dem Verstande zu bieten vermag:

> Der Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen liegt so tief in unsrer Seele, daß er sich niemals auswurzeln läßt; die Phantasie, ob sie gleich nur zu den untern Seelenfähigkeiten gehöret, herrscht wie eine hübsche Magd gar oft über den Herrn im Hause über den Verstand. Der menschliche Geist ist also geartet, daß ihm nicht immer an Realitäten genügt; seine gränzenlose Thätigkeit wirkt in das Reich hypothetischer Möglichkeiten hinüber, schifft in der Luft und pflügt im Meere. Was wär das enthusiastische Volk unsrer Denker, Dichter, Schweber, Seher ohne die glücklichen Einflüsse der Phantasie? Aber auch selbst der kalte Vernünftler gestattet ihr zuweilen ein vertrauliches tête à tête, wirft Möglichkeit und Wirklichkeit durcheinander, und bildet sich unterhaltende Träume; oder nutzt die Erfindungen einer fremden Zauberlaterne, um seinen philosophischen Forschungsgeist damit zu nähren. Denn außer Zweifel ist es dem Studium der Menschenkunde angemessen und der Beobachtung eines Denkers anständig, nicht nur zu bemerken, wie Menschen nach ihrer verschiedenen Lage in der wirklichen Welt im Denken und Handeln sich benehmen, sondern auch, wie unsre Väter zu sagen pflegten, zu erlaubter Gemüthsergötzung zu erforschen, wie sie in einer idealischen Welt, wenn andre Umstände und Verhältnisse einträten, sich äußern würden[1]).

Zur weiteren Stütze beruft sich Musäus darauf, daß er mit seinem Unterfangen nicht allein stehe, sondern sich nur einer augenblicklichen Blüte des Märchens in Deutschland anschließe. Der fleißige Voß sei mit einer neuen Übersetzung der Tausend und Einen Nacht beschäftigt, Bürger habe eine gleiche angekündigt, Raspe habe eine Neuauflage des „Cabinets der Feen" gewagt (die erste hatte 1763—66 Übersetzungen französischer Feenmärchen gebracht), Wielands „Oberon" sei meteorgleich aufgestiegen. Warum sollte man es da nicht einmal mit dem noch unbebauten Volksmärchen versuchen? Das italienische Publikum wenigstens habe die dramatisierten Volks-

---

gelernt hatt." Der Küster ist für die Genies ein Symbol des pedantischen Halbgelehrten (Herder, Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian, Suphan. Bd. 5. S. 182). Vgl. Karl Cleve, Nicolais feyner, kleyner Almanach. Progr. Schwedt. 1895. S. 14.

[1] Der Vorbericht ist ohne Seitenzählung.

märchen Gozzis (als welche Musäus die Fiabe unbedenklich anspricht) beifällig aufgenommen [1]).

Der Brief an Madame Gildemeister gibt die Ergänzung [2]).

> Was meine Schriftstellerischen Verhandlungen betrifft, so hab' ich vorigen Herbst die Verheutigung meines alten Grandisons vollendet, und ob ich gleich nichts unterlassen das Buch so relevant zu machen, als mir möglich gewesen, weil es meine litterärische Erstlingsfrucht vor 20 Jahren war, so erlebe ich doch das Herzleid daß es unter dem Romanenpöbel versteckt bleibt, denn noch zur Zeit hat keine gelehrte Zeitung dem ersten Theil, der schon ein Jahr heraus ist, die Ehre angethan, seiner zu erwähnen. Da sehe ich daß zum Laufen nicht schnell seyn hilft, denn bey den phys. R. stieß die Fama ganz anders in die Trompete. Nachdem ich nun seit der Zeit meinen Grimm an den Consorten aus der Romanisten-Gilde ausgelassen, und 30 solcher Philister in der allgemeinen Bibliothek mit dem kritischen Eselskinnbacken in die Pfanne gehauen, so bin ich nun auf eine neue Idee gekommen. Die Feereyen scheinen wieder recht in Schwung zu kommen; Rektor Voß und Amtmann Bürger vermodernisieren die tausend und eine Nacht um die Wette, selbst die Feenmährchen sind in Jena das Jahr wieder im Nürnbergischen Verlag von neuem gedruckt worden. Ich will mich an die Rotte anhängen, und lasse von meiner Drehscheibe jetzt ein Machwerk dieser Art ablaufen, das den Titel führen wird: Volksmährchen, ein Lesebuch für große und kleine Kinder. Ich sammle dazu die trivialsten Ammenmährchen, die ich aufstutze und noch zehnmal wunderbarer mache als sie ursprünglich sind, davon hofft nun meine liebe Frau, daß es ein ganz lukratifer Artikel werden soll. Meinem lieben Pathgen widme ich ein schön gebundenes Exemplar, wenn das Werk zu Stande kömmt.

Nun haben wir die Antwort auf unsere Frage. Der Schriftsteller Musäus stand gerade müßig am Wege, seine schreibgierige Feder sehnte sich nach Beschäftigung und Erwerb, und da Musäus mit seinen besten Absichten eben ohne Erfolg geblieben war, so wollte er es dieses Mal, eine Märchenmode feststellend, mit einem etwas absonderlichen Einfall versuchen.

---

[1]) Über die Gozzibegeisterung in Deutschland seit der Übersetzung von Werthes (1777—79) vgl. Albert Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891. S. 218 ff. [2] Nachgelassene Schriften des verstorbenen Professor Musäus. Herausgegeben von seinem Zögling August von Kotzebue. Leipzig 1791. S. 189—191.

Drittes Kapitel.

Der Stoff der „Volksmärchen".

Die Frage nach der Beschaffenheit des Stoffes, der den Erzählungen des Musäus zugrunde liegt[1]), führt eine mehrstufige Ordnung der stofflichen Elemente herbei. Mit besonderem Nachdruck sind zunächst die Bestandteile hervorzuheben, die auf Volksmärchen in dem uns geläufigen prägnanten Sinne zurückgehen. Es ist sodann der Begriff Volksmärchen in dem breiten fließenden Umfang des 18. Jahrhunderts zu nehmen als eine wunderbare Erzählung volkstümlicher Herkunft, und die Elemente sind klarzulegen, die auf Volksüberlieferungen irgendwelcher Art, besonders Volkssagen, beruhen. Bei Stoffen drittens, deren Ursprung aus deutscher Volksüberlieferung nicht nachweisbar und nicht wahrscheinlich ist, muß neben der Entlehnung von anderer Seite her auch die allerdings wenig in das Gewicht fallende Möglichkeit einer freien Erfindung des Musäus ins Auge gefaßt werden.

---

[1]) Die erste Beschäftigung mit den Quellen der Märchen des Musäus findet sich bei den Brüdern Grimm in dem dritten Bande der K.H.M., unter Beschränkung auf die Anführung einiger Parallelen zu echten Volksmärchenthemen der Erzählungen. Die ausführlichere Behandlung der Frage bei Ludwig Bechstein, Mythe, Sage, Märe und Fabel im Leben und Bewußtsein des deutschen Volkes, Bd. 1, Leipzig 1854, S. 116ff., ist sehr allgemein gehalten und in den bestimmteren Angaben durchaus unzuverlässig. Richard Andrae, Studien zu den Volksmärchen der Deutschen von J. K. A. Musäus, Diss. Marburg 1893, vermag nicht viel über die Angaben der Brüder Grimm herauszugehen. Erich Bleich, Die Märchen des Musäus, Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 108 S. 1—14, 273—287 und Bd. 109, S. 5—32 (1902) ist in seinen Vermutungen und Ausführungen vielfach verfehlt. Die gründlichste Untersuchung hat Zaunert in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe der Märchen des Musäus gegeben.

Zwischen der ersten und zweiten Gruppe ist ein wesentlicher Unterschied in den unmittelbaren Quellen des Musäus anzuerkennen. Für die eigentlichen Volksmärchen haben wir wohl immer mündliche Überlieferung anzunehmen, da sie gedruckten Niederschlag nur äußerst selten gefunden hatten. Man ist ferner nicht unberechtigt, nach dem, was wir über die Gewährsleute des Musäus wissen, in diesen Märchen speziell thüringische Varianten der weitverbreiteten Motive zu erblicken. Bei den Volkssagen hingegen brauchen wir nicht immer an mündliche Überlieferung zu denken, sondern werden im Gegenteil sehr oft eine gedruckte Quelle des vielbelesenen Mannes anzunehmen haben[1]), wie ja auch die Brüder Grimm ihre Sagen meist den Werken älterer Schriftsteller entlehnten. Man braucht sich also bei dieser Gruppe durchaus nicht, wie zum Beispiel Paul Zaunert geneigt ist, auf die Heranziehung thüringischer Volksüberlieferungen zu beschränken.

In der Regel ist man, durch das Gewand, die Form der „Volksmärchen" des Musäus beeinflußt, nicht gewillt gewesen, eine breite Unterlage deutscher volkstümlicher Elemente als den Rohstoff seiner Erzählungen anzusehen. Erst Zaunert hat dagegen mit allem Nachdruck betont, „daß Musäus doch fester in deutscher Volksüberlieferung wurzelt, als man ihm vielfach hat zugestehen wollen[2])." Wir können diesem berechtigten Urteil hinzufügen, daß auch die echten aus mündlicher Überlieferung stammenden Volksmärchenelemente reichlicher sind, als man geglaubt hat. Eine Stütze findet dieses Ergebnis durch die eigene Aussage des Musäus in der Vorrede an Herrn David Runkel:

> Uebrigens ist keins dieser Mährchen von eigner oder ausländischer Erfindung, sondern, soviel ich weis, sind sie insgesammt einheimische Produkte, die sich seit mancher Generation, bereits von Urvätern auf Enkel und Nachkommen durch mündliche Tradition fortgepflanzet haben.

Daß diese Behauptung allerdings einer beschränkenden Interpretation bedarf, wird sich später ergeben. Es könnte hier übrigens auch die zu vielen Zeiten beliebte Vorspiegelung eines Schriftstellers, auf ältere Quellen zurückzugehen, vorliegen, obwohl Musäus durch

---

[1]) Daher kommt es auch, daß die Sagensammlung Weimars (Ellen und Paul Mitschke, Sagenschatz der Stadt Weimar und ihrer Umgebung, Weimar 1904), in der man bei mündlicher Überlieferung vor allem die von Musäus verwerteten Volkssagen anzutreffen erwarten müßte, ganz ohne Parallelen zu den „Volksmärchen der Deutschen" ist. [2]) Bd. 1, S. XXV.

diese Angabe für die Schätzung seiner Märchen gewiß nichts gewinnen konnte, und es ist deshalb wichtig, daß wir die Bestätigung aus dem Munde seines Neffen und Zöglings August von Kotzebue hören[1]):

> Wenigen aber ist vielleicht bekannt, daß, als er den Gedanken faßte Volksmährchen der Deutschen zu schreiben, er wirklich eine Menge alter Weiber mit ihren Spinnrädern um sich her versammelte, sich in ihre Mitte setzte, und von ihnen mit ekelhafter Geschwätzigkeit vorplaudern ließ, was er hernach so reizend nachplauderte. Auch Kinder rief er oft von der Straße herauf, wurde mit ihnen zum Kinde, ließ sich Mährchen erzählen, und bezahlte jedes Mährchen mit einem Dreyer. — Eines Abends kam seine Frau von einem Besuche zurück. Als sie die Thür des Zimmers öffnete, dampfte ihr eine Wolke von schlechtem Tabak entgegen, und sie erblickte durch diesen Nebel ihren Mann am Ofen sitzend, neben einem alten Soldaten, der sein kurzes Pfeifgen zwischen den Zähnen hielt, tapfer drauf los schmauchte und ihm Mährchen erzählte.

Müller a. a. O., S. 111 überliefert uns auch den Namen des Soldaten als Rippler und will die Spottrufe der Gassenjungen Weimars auf ihn als Knabe noch gehört haben[2]). Aber trotz dieser Erwähnung ist uns nicht Rippler, sondern die Frau Viehmännin aus Nieder-Zwehrn der symbolische Name für deutsche Märchenerzählung geworden; nicht eine männliche, sondern eine weibliche Stimme hören wir, wenn wir uns dem Märchenzauber hingeben, wie ja überhaupt von je die Frau als die besondere wenn auch nicht ausschließliche Hüterin des Schatzes der Volksmärchen anzusehen ist.

Bei der Stoffeinordnung der Erzählungen ist es gegeben, zunächst der Reihenfolge nachzugehen, die der Druck bietet, da sie zu nicht unwesentlichen Schlüssen Berechtigung verleiht. Die erste der Erzählungen „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern" beginnt mit dem nach unseren Forderungen stilreinsten Satze: „Ein reicher reicher Graf vergeudete sein Gut und Habe" und ist überhaupt das an Motiven reichste unverfälschteste Volksmärchen der Sammlung. Den Grundstock bildet ein Märchen, für das Hahn[3]), der als erster an die notwendige Aufgabe charakterisierender Namengebung der wichtigsten wiederkehrenden Themen schritt, die von Reinhold Koehler

---

[1]) Nachgelassene Schriften, S. 14 f. [2]) Diese Angabe Müllers, der 1806 in Weimar geboren wurde und die ersten sieben Jahre auf dem Lande aufwuchs, ist nicht ohne Bedenken, da sie ein sehr hohes Alter des Soldaten voraussetzt. [3]) Griechische und albanesische Märchen I. Leipzig 1864. S. 53.

angenommene Bezeichnung Tierschwägerformel gewählt hat[1]). Es findet sich in zahlreichen Varianten, die hier anzuführen überflüssig und undurchführbar wäre, besonders in Italien und bei den slavischen Völkern; man vergleiche die Nachweise bei R. Koehler, Kleinere Schriften zur Märchenforschung. Weimar 1898, Bd. 1, S. 418 und S. 551, und in den Anmerkungen zu den sizilianischen Märchen der Laura Gonzenbach. Leipzig 1870, S. 223. Unser Märchen steht der Fassung Basiles im Pentamerone IV 3 „Li tre Rri Anemale" dadurch am nächsten, daß in beiden der Sohn, der die Entzauberung seiner in Tiere verwunschenen Schwäger unternimmt, erst nach der Verheiratung der Schwestern geboren ist[2]). Eine Abhängigkeit des Musäus von dem neapolitanischen Sammler des 18. Jahrhunderts, die Bechstein behauptet, kommt jedoch nicht in Frage, wie bereits die Brüder Grimm betont haben. Basile war überdies in Deutschland vor der ausgehenden Romantik wenig bekannt[3]); Wieland entnahm ihm zwar den Stoff zu seinem Pervonte, aber durch Vermittlung von Tressans unerschöpflicher Bibliothèque universelle des romans, die im September 1777 die Bearbeitung dreier Märchen Basiles brachte, unter denen die Tierkönige sich nicht befanden. Die Eigentümlichkeit der Erzählung des Musäus besteht in der Verknüpfung des Tierschwägermotivs mit einer entstellten Version des Märchens von der Seele des Riesen. R. Koehler bezeichnet den Kern dieses Märchens als „die Hilfe der drei Tiere, durch welche die in verschiedenen ineinander eingeschachtelten Gegenständen verborgene Seele des Riesen und dadurch sein Leben vernichtet wird," und gibt die auch für Deutschland reichlichen Nachweise in den Kleineren Schriften, Bd. 1, S. 158 und in den Anmerkungen zu L. Gonzenbach, S. 215. In diese beiden Themen findet sich ferner das in manchen Varianten des Dornröschen auftretende Motiv von dem Zauberschlaf verstrickt, der von einem Zauberer über eine Jungfrau verhängt wird, weil sie seine wiederholten

[1]) Vgl. auch Antti Aarne, Verzeichnis der Märchentypen. Helsinski 1910, S. 25, Nr. 552. [2]) Der Name des die Heldentaten vollbringenden Sohnes Reinald, das Wunderkind genannt, dürfte von Musäus in Erinnerung an das hervorragendste der Heimonskinder Reinold von Montalban gewählt sein. Eine andere aber kaum zutreffende Meinung vertreten die Brüder Grimm in den Anmerkungen zu der ersten Auflage der KHM (Neudruck von Panzer, München 1913, Bd. 1, S. 461). [3]) Franz Muncker, Wielands Pervonte, München 1903. Sitzungsber. d. philos.-philol. u. d. hist. Kl. d. kgl. bayr. Akademie d. Wiss. Heft 2, S. 123.

Anträge unerschütterlich zurückgewiesen hat (vgl. Bolte und Polivka, Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Leipzig 1913, S. 440f.). In ihrem ganzen Verlauf hat die Erzählung des Musäus eine sehr nahestehende Parallele in einem Märchen bei Pröhle, Bärenheid, Adelheid und Walfild (Kinder- und Volksmärchen, Leipzig 1853, Nr. 1, S. 1—5), das Koehler seltsamerweise nicht zitiert, vielleicht weil ihm seine Selbständigkeit verdächtig war. Die Übereinstimmung erstreckt sich sogar auf die Namen der Schwestern, die Pröhle zur Aufschrift verwendet hat; bei Musäus heißen sie Wulfild, Adelheit und Berta mit der verkehrten Zuordnung zu Bär, Adler und Delphin. Musäus hat die geschlungenen Gänge des mündlich überlieferten Volksmärchens getreu nachgezeichnet; er hat ausgeschmückt, aber kaum ein Motiv willkürlich verändert. Nur Kleinigkeiten, wie die Angabe, daß der Zauberer, der die Fürstentochter und ihre Brüder in seinem Bann hält, Zornebock gewesen sei, kommen auf seine Rechnung. Seinem Beispiele folgend, führte auch Günther, der Herausgeber der „Kindermährchen aus mündlichen Erzählungen gesammlet, Erfurt 1787," deren Wert man nicht mit Benz zuungunsten des Musäus überschätzen darf, Zornebock in sein zweites Märchen „Weiß-Täubchen" ein und gab sogar eine Etymologie des Namens:

> Uebrigens war er gestaltet wie ein Mensch, außer noch, daß er zottige Bockfüße hatte, daher er auch sowohl als wegen seines zornigen Gemütes, Zornebock genennet wurde. (S. 71.)

Der Erkenntnis, in dieser Erzählung des Musäus ein reiches und wertvolles Volksmärchen vor sich zu haben, verschlossen sich auch die Brüder Grimm nicht, sondern nahmen es, wenn auch nur in einem Auszug in den ersten Band der K.H.M. von 1812 auf [1]). Rechte Freude konnten sie jedoch an diesem Kuckucksei nicht gewinnen, und Jakob Grimm schrieb an Arnim:

> das schlechteste Märchen der ganzen Sammlung halte ich No. 82 von den drei Schwestern, das blos aus Musäus ausgezogen ist und wiewohl unstreitig ächt und unerfunden, fehlt ihm durchweg das Frische der mündlichen Erzählung [2]).

In der zweiten Auflage wurde das Märchen entfernt.

---

[1]) Vgl. darüber Hermann Hamann, Die literarischen Vorlagen der Kinder- und Hausmärchen und ihre Bearbeitung durch die Brüder Grimm, 1906, Palästra 47, S. 33ff. [2]) Reinhold Steig, Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart u. Berlin 1904, S. 255.

Diese erste Erzählung fand dadurch noch besondere Verbreitung, daß sich an sie wie an einige weitere Märchen des Musäus Volksbücher knüpften. Die Stileigentümlichkeiten wurden hier mehr oder weniger eliminiert, so daß vielfach nur der nackte Stoff übrig blieb. Das Volksbuch, das mir vorliegt, trägt den Titel: „Die drey Schwestern, eine Geschichte von vielen Abentheuern und Bezauberungen, auch deren Lösung durch Reinald, genannt das Wunderkind" o. O. 1794; nach der Verlagsanzeige ist es auch bei Solbrig in Leipzig und nach Heyses Bücherschatz, Berlin 1854, S. 115, Nr. 1750 bei Taubert in Leipzig gedruckt worden. Im allgemeinen schließt es sich ziemlich eng an Musäus an, während sich die Fassung in G. O. Marbachs Volksbüchern, Bd. 11, Leipzig 1838 bei Otto Wigand bedeutendere Kürzungen und Änderungen erlaubt. Auf die Vermittlung durch das zuerst genannte Volksbuch ist es zweifellos zurückzuführen, wenn das Märchengebilde des Musäus nun wieder in das Volk gewandert ist und uns von einem Sammler des 19. Jahrhunderts (Curtze, Volksüberlieferungen aus dem Fürstentum Waldeck, Arolsen 1860, Nr. 20, S. 96–113 „Reinhold das Wunderkind") in dem guten Glauben, die echteste Volksüberlieferung zu geben, dargeboten wird. Das Märchen Curtzes ist vereinfacht, zeigt aber für den Kundigen deutlich genug die Formen, die es durch Musäus empfangen hat. (Exkurs.)

Rudolf Fürst glaubt französischen Einfluß auf die „Chronika" erschließen zu müssen; er weist auf „La belle aux cheveux d'or" der Gräfin d'Aulnoy und auf „La belle et la bête" der Madame de Beaumont, diesen Gipfelpunkt der französischen Feenmärchenphantastik hin, wohl wegen der hilfreichen Tiere und des Versprechens der Tochter an einen als Untier verwunschenen Prinzen[1]). Das erste ist ein Motiv von beispielloser Verbreitung, das zweite könnte, wie alle hierher gehörenden Varianten des singenden und springenden Löweneckerchens als entfernte Parallele herangezogen werden; aber die Abhängigkeit eines geschlossenen Märchens damit nachweisen zu wollen, ist nicht frei von Absurdität. Ein weiteres Eingehen auf die Behauptungen Fürsts über Abhängigkeiten des Musäus von französischen Feenmärchen wäre ohne allen Wert. Das Verfahren Fürsts läßt erkennen, wie leicht der allein an Abhängigkeitsbeziehungen zwischen hohen Kunstprodukten geschulte Blick auf dem

[1]) Rudolf Fürst a. a. O. S. 81.

Gebiete der Märchenforschung zu Irrtümern und Voreiligkeiten geführt werden kann. Von geringer Bedeutung sind gleichfalls die gelegentlichen hastigen Einfälle Georg Schaaffs über literarische Einflüsse auf die „Volksmärchen" des Musäus[1]).

Die zweite Erzählung „Richilde" beruht auf dem in Deutschland nicht eben häufigen, aber durch die Brüder Grimm bekannten und vertrauten Schneewittchenmärchen. Freilich ist der volkstümliche Kern von fremden Elementen so überwuchert und umstrickt, daß er nur noch in kaum kenntlichen Umrissen durchschimmert, weshalb auch Böklen bei dem Versuch, ihn herauszuschälen, wenig von Glück begleitet ist[2]). Richilde, die Stiefmutter, ist in den Vordergrund gerückt worden; die Verfolgung ihrer Stieftochter Blanka bildet nur die letzte Episode ihres durch Eitelkeit verdorbenen Lebens. Wie sehr die Farben des ursprünglichen Märchens verblaßt sind, zeigt vor allem die Wandlung der Zwerge, bei denen in der Grimmschen Fassung Schneewittchen wohnt, in rätselhafte Hofzwerge auf dem Schlosse der Blanka. Der wunderbare Spiegel der Richilde, der jede Frage mit einem Bild beantwortet, ist ein Werk und Patengeschenk des geheimnisvollen Magiers Albertus Magnus, von dem Musäus episodisch das Traubenwunder und die Herbeizauberung eines üppigen Gartens im tiefen Winter zu erzählen weiß (Grimm, Deutsche Sagen, Nr. 252 und Nr. 489).

Die dritte Erzählung „Rolands Knappen" trägt die Züge eines Märchens von unabsehbarer Verbreitung „Die drei Zaubergegenstände und die wunderbaren Früchte". Eine genaue Untersuchung dieses Märchens und die gedrängte Wiedergabe einer ungeheuren Menge von Varianten findet man in Antti Aarnes Vergleichenden Märchenforschungen Helsingfors 1908 S. 85—142. Deutschland ist mit dreizehn Varianten vertreten. Der zweite Teil des Märchens, die wunderbaren Früchte, fehlt bei Musäus ganz, und auch sonst zeigt seine Erzählung beträchtliche Abweichungen von den als ursprünglich anzusehenden Formen. Die drei Empfänger der Wunschdinge sind sonst allgemein Brüder und Soldaten, bei Musäus sind sie wohl Knappen, aber ohne verwandtschaftliche Beziehungen miteinander. Die Austeilung der Geschenke durch eine Alte ist selten,

[1]) Georg Schaaffs, Goethes Hero und Leander und Schillers romantisches Gedicht. Straßburg 1912; Goethes Schatzgräber und die Weissagungen des Bakis. Leipzig 1912. [2]) Ernst Böklen, Schneewittchenstudien. I. Teil. Leipzig 1910. S. 10.

findet sich aber auch, zum Beispiel bei Pröhle, Kinder und Volksmärchen, Nr. 27; die erotischen Gelüste der betagten Dame sind nicht etwa als eine Erfindung des harmlosen Musäus anzusehen, sondern haben eine Parallele im Beginn eines nicht in diesen Kreis gehörigen Märchens bei Ulrich Jahn, Volksmärchen aus Pommern und Rügen, Norden und Leipzig 1891, Nr. 57. Die Art der Zaubergegenstände ist nicht die gebräuchliche, ohne ganz vereinzelt dazustehen: der geldspendende Beutel, der unsichtbar machende Däumling und das speisenbringende Tischtuch. Ihre Eigenart erhält die Fassung des Musäus, indem nicht, wie fast allgemein, der Jüngste die drei Gegenstände nacheinander verliert, sondern alle drei in ausgesponnenen Schicksalen um ihr Eigentum betrogen werden. Angedeutet findet sich diese natürliche Folge aus des Dreizahl der Besitzer in zwei deutschen Fassungen: Grimm III, Anm. zu Nr. 122, S. 202, und Curtze, Volksüberlieferungen aus Waldeck, Nr. 5, S. 34. Während sonst die Königstochter die Gegenstände entwendet, ist es bei Musäus Urraca, die Frau des Königs Garsias. Obwohl es bereits drei Buchvarianten gab, in den Gesta romanorum (Oesterley, Kap. 120, S. 466), in dem zweiten Teil des Volksbuches von Fortunatus und in Sandissons (Pseudonym für Bignon) 1712—1714 erschienenen „Aventures d'Abdallah fils d'Hanif" (1731 in das Deutsche übertragen), kommt doch eine Abhängigkeit des Musäus von ihnen nicht in Betracht. Ebensowenig hat er seine Quelle in einem auf französische Sagen zurückgehenden Volksbuch, wie Bechstein angibt und Zaunert nachspricht. Wohl aber ging auch diese wie die erste Erzählung des Musäus in die Form des Volksbuches über und fand als solches scheinbar große Verbreitung, da mir das gleiche Volksbuch „Die drey Rolands-Knappen, mit welchen sich nach der unglücklichen Schlacht bey Ronceval viele merkwürdige Begebenheiten ereigneten" in dreifacher Gestalt (Leipzig bei Solbrig, Dresden bei Brückmann und o. O.) vorliegt. Der Text schließt sich eng an Musäus an, von belehrenden, sehr komisch wirkenden Kapitelüberschriften und rohen Holzschnitten unterbrochen. Viel freier ist die „Geschichte von den drei Rolandsknappen" in der Marbachschen Sammlung von Volksbüchern, Bd. 11 (Leipzig bei Otto Wigand, 1838) gehalten, aber auch hier ist die Abstammung von der Erzählung des Musäus nicht zweifelhaft (Exkurs).

Diese drei Erzählungen bilden den Inhalt des ersten Bandes der „Volksmärchen der Deutschen", der daher die Angabe des Vor-

berichtes, daß aus echter mündlicher Volkstradition geschöpft worden ist, durchaus als wahr erscheinen läßt. Allerdings ist es unstatthaft, die Vorrede in ihrem ganzen und strengen Sinne zugleich auf die weiteren Bände zu beziehen, wie auch die Charakterisierung zeigt, die Musäus in ihr von dem orientalischen, französischen und deutschen Märchen entwirft. Wenn er sagt, daß „Anordnung, und Uebereinstimmung und handfeste Komposition, die Geräthschaft der Deutschen und ihrer Dichtungen ausmache," so kann er diese Erkenntnis nur aus der strengen Dreiheit der Vorgänge in den Märchen des ersten Bandes gezogen haben. Dieser erste Band ist also unbedingt auch von unserem Standpunkte aus als die erste bescheidene Sammlung deutscher Volksmärchen anzusehen.

Im weiteren Verlauf sah sich Musäus aus Stoffmangel gezwungen, die mündliche Überlieferung und damit die echten Märchenstoffe mehr und mehr zu verlassen. Gleichzeitig verschnörkelte und verkünstelte sich sein Stil in immer erhöhterem Grade, wie schon der Rezensent der Allgemeinen Deutschen Bibliothek erkannte [1]). Man beraubt sich deshalb wichtiger Einblicke, wenn man statt der gegebenen Folge der Erzählungen eine ganz verwirrte, nach Maßgabe späterer Illustrationen wählt, wie es in der letzten Ausgabe von Paul Zaunert geschehen ist. In der vorliegenden Arbeit freilich ist es nötig, zur Ordnung des Stoffes eine andere Gruppierung vorzunehmen und zunächst die Erzählungen folgen zu lassen, die ebenfalls auf echte Volksmärchenüberlieferungen zurückführbar sind.

In der „Nymphe des Brunnens", der letzten Erzählung des zweiten Bandes, findet eine schwer lösbare Motivverschmelzung statt, die zum Teil dem zugrunde liegenden Märchen, zum Teil aber auch der zusammensetzenden Tätigkeit des Musäus zuzuschreiben ist. Die Haupthandlung verläuft in den Motiven der nahe verwandten Märchengruppen Allerleirauh und Aschenputtel: der Dienst der Mathilde als entstellte Dienstmagd im fremden Hause, die von dem Bisamapfel, dem Patengeschenk der schützenden Nymphe, erfüllten Wünsche nach schönen Kleidern zu den Festen, auf denen der Ritter von Liebe zu ihr erfaßt wird, die Erkennung durch den in die Suppe geworfenen Ring, die Heirat mit dem Ritter [2]). Der Schluß

---

[1]) A.D.B. 63, 129; 73, 422. [2]) Nach dem Schema bei Bolte und Polivka, S. 168f. etwa A^1, B^1 C^1 D^2 E.

bringt die Nachstellung durch die mit der Heirat unzufriedene Schwiegermutter, indem Mathilde angeschuldigt wird, die eigenen Kinder getötet zu haben, und die Verurteilung zum Feuertode, wie in den „Sechs Schwänen" der Brüder Grimm (K.H.M. Nr. 49) und dem „Marienkinde" (K.H.M. Nr. 3), das in der Variante der Anmerkungen (Bolte und Polivka S. 13 f.), die nächste Berührung mit der „Nymphe des Brunnens" zeigt (in beiden Fällen werden die Kinder von der Schwiegermutter in das Wasser geworfen und von der Schützerin gerettet, Maria wie die Nymphe löschen die Flammen und bringen die Kinder herbei, eine Verschuldung des Mädchens wie im „Marienkinde" liegt in gewissem Sinne auch bei der die Wünsche leichtsinnig verschwendenden Mathilde vor). Eine Verbindung der Haupthandlung mit diesem Schlusse findet sich auch in einem Märchen bei Hahn, Nr. 66, „Lemonitza", so daß Musäus hier seiner Vorlage gefolgt sein mag. Wohl aber wird die Jugendgeschichte der Mathilde mit dem Patengeschenk der Nymphe des Schloßbrunnens, die auf die Kenntnis mancher Nixensage hinweist, erst von Musäus dem Märchen vorgefügt worden sein. Es entspricht das durchaus seiner Technik, und deshalb ist es kaum zweifelhaft, daß wir in dem die gleiche Verschmelzung aufweisenden Märchen, Nr. 49, bei Ernst Meier, Deutsche Volksmärchen aus Schwaben, Stuttgart 1852, „Die junge Gräfin und die Wasserfrau", eine Rückwirkung der ersten deutschen Sammlung auf das Volksmärchen zu sehen haben (Exkurs).

„Der geraubte Schleier" des dritten Bandes verrät schon durch den Titel seine Herkunft von einem Schwanenjungfraumärchen. Der Verlauf dieser Märchen ist stets, daß der Held einer Schwanenjungfrau beim Baden das Kleid stiehlt und sie dadurch zwingt, seine Frau zu werden. Sie kommt eines Tages, meist durch die Unvorsichtigkeit der Mutter, in den Besitz des Gewandes und entflieht. Der Held sucht sie auf und gewinnt sie zum zweiten Male durch die Lösung schwerer Aufgaben. Bei Musäus ist dieser Schluß völlig verwässert und aller märchenhaften Züge beraubt. Parallelen zu diesem verbreiteten Märchen gibt Koehler, Bd. 1, S. 44 und Anm. zu L. Gonzenbach S. 207 ff.; über schwer zugängliche russische Varianten berichtet August von Löwis of Menar, „Der Held im russischen und deutschen Märchen", Jena 1912, S. 70, 115. Fast jede deutsche Sammlung weist ein Schwanenjungfraumärchen auf: Wolf, Deutsche Hausmärchen, S. 217; Zingerle, Kinder- und Haus-

märchen aus Tirol, Nr. 37; Vernaleken, Österreichische Hausmärchen, Nr. 48 und 50; Ernst Meier, Deutsche Volksmärchen aus Schwaben, Nr. 7 u. a. m. Musäus hat die Erzählung gedehnt, indem er dem Alten, der in vielen Varianten den Jüngling zu dem Schwanenteiche weist, eine ausgesponnene Lebensgeschichte in den Mund legt, die auf eine Doublette des Badeabenteuers hinausläuft und mit bemerkenswertem Ungeschick das wesentliche Motiv vorausnimmt. Die Erzählung trägt bei Musäus den Untertitel „Das Mährchen à la Montgolfier". Es weist dies auf das Interesse hin, mit dem das gebildete Publikum Deutschlands im Jahre 1783 den Wagnissen Montgolfiers entgegenkam. In Weimar machten Goethe und der Apotheker Buchholz Versuche mit kleinen roten Luftblasen, und Musäus, der Zuschauer gewesen sein mag, fand dadurch Gelegenheit zu einem seiner stets seltsam entfernten paradoxen und unpoetischen Vergleiche. Vielleicht erschien ihm die Fahrt mit dem Luftschiff als nicht weniger „märchenhaft" wie der Flug durch das Schwanenkleid.

Ein Märchen als Ausgangspunkt müssen wir endlich für die Erzählung des vierten Bandes, „Ulrich mit dem Bühel" voraussetzen. Die Erlebnisse der Freier um die schöne Lukrezia, des Klettenberges und des Kefernburgers, bei der Signora Dottorena erinnern an die Schicksale des Schneiders und des Goldschmiedes bei dem kleinen Volke in dem ersten Märchen von Sommers, Sagen, Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen, Halle 1846, Bd. 1, S. 82 ff. Man findet das Märchen auch in den späteren Auflagen der K.H.M. als Nr. 182 „Die Geschichte des kleinen Volkes" (vgl. auch Bd. III S. 254). Der bescheidene Schneider, der treu an seine Braut denkt, wird mit Gold belohnt, der verwegene bucklige Goldschmied erhält für seine Unersättlichkeit einen zweiten Auswuchs auf die Brust gesetzt. Näher noch steht die entsprechende Erzählung in den irischen Elfenmärchen „Fingerhütchen", die uns vor allem durch das Gedicht C. F. Meyers vertraut geworden ist. Hier wird das arme bucklige Fingerhütchen von der Last auf seinem Rücken befreit, weil es sich freundlich und anständig bei den Elfen benimmt, während der hämische verwachsene Kerl, der das gleiche Glück erwerben möchte, ungeduldig schreiend den Elfengesang stört und Fingerhütchens Höcker dem seinen aufgesetzt erhält. Etwas ferner liegt eine norddeutsche Fassung bei Strackerjan, Aberglaube, Sagen und Gebräuche aus dem Herzogtum Oldenburg, 2. Aufl.,

Oldenburg 1909, Bd. 2, Nr. 627, S. 470 ff., „Besser dreist als verzagt". Gerade der unerschrockene Handwerksbursche wird hier für seinen Tanz mit Gespenstern von seinem Höcker erlöst, und der Furchtsame, der sich unter die Bettdecke versteckt, bekommt ihn auf den ersten getürmt[1]). In der gelehrten Signora Dottorena bei Musäus dürfen wir vielleicht die deutsche Frau Holle erkennen, die zwar im allgemeinen dem männlichen Geschlecht abgeneigt ist, aber doch bisweilen für die guten Männer, die ihren Frauen treu sind, eine Vorliebe zeigt. Die Erzählung ist recht künstlich verknüpft mit der Geschichte von einem Huhn, das goldene Eier legt. Dieses Huhn ist in der Märchenwelt bekannt; es findet sich bei Hahn, Griechische und albanesische Märchen, Nr. 36 und ist verwandt mit dem goldspendenden Vogel in den K. H. M. Nr. 60 und der Erfurter Sammlung Nr. 2, sowie mit einer ganzen Reihe von Tieren gleicher Eigenschaft.

Mit diesen sechs Erzährungen sind die eigentlichen Volksmärchenelemente in der Sammlung des Musäus erschöpft. Bereits die Legenden von Rübezahl, die den größten Teil des zweiten Bandes ausmachen, beruhen auf Stoffen, die wir dem Gebiete der Volkssage zuschreiben, und lassen außerdem keinen Zweifel, daß sie auf einer breiten literarischen Grundlage gewachsen sind[2]). Rübezahl war dem deutschen Bewußtsein auch vor Musäus durchaus kein Fremder; an seinen Namen knüpfte sich eine nicht unbeträchtliche Literatur, und Görg Bider konnte auf eine ganz bestimmte Vorstellung rechnen, wenn er von einer „Rübezahls Gestalt von 'nem Zauberer" sprach[3]). Der Brennpunkt für alle Überlieferungen von Rübezahl waren die krausen Schriften des unermüdlichen Sammlers und eifrigen Hinzudichters Johannes Praetorius „Dämonologia Rubinzalii" in drei Teilen, deren erster 1672 erschien, und „Satyrus

---

[1]) Auch das Volkslied kennt das Motiv der Befreiung von dem Buckel durch Geisterhand: „Der Fiedler von Frankfurt am Main" in den von Brahms bearbeiteten Liedern Nr. 36. [2]) Zacher, Rübezahl und seine Verwandtschaft. Mitteilungen der schlesischen Gesellschaft f. Volkskunde 1903. Heft 10. S. 40. Karl de Wyl, Rübezahlforschungen. Die Schriften des M. Johannes Praetorius. Breslau 1909 (5. Heft von Wort und Brauch). S. 5. [3]) Görg Bider „Drey hüpsche kurzweilige Märlein, o. O. (Halle) 1777. S. 335. In „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" rufen die Knaben den Schauspieler Bendel, den sie durch die Straßen und das Haus verfolgt haben, wegen seiner jämmerlichen Gestalt als heiligen Niklas und Rübezahl an. (W. A. 52, 23.)

Etymologicus Oder der Reformirende und Informirende Rüben-Zahl" 1672 [1]). Man darf mit Sicherheit behaupten, daß sie der Ausgang für die Legenden des Musäus gewesen sind. Daneben ist es natürlich nicht unmöglich, daß Musäus noch andere vor- oder nachpraetorianische Schriften zu Rate gezogen hat. Rein negativ ist zu sagen, daß eine Benutzung des Volksbuches „Der Wegen seiner kurtzweiligen Possen neu aufgelegte Schlesische Rübezahl", Braunschweig und Leipzig 1729 (und öfter unter ähnlichem Titel ohne Ort und ohne Jahr) mit nur 51 ganz knapp und dürftig erzählten Historien, entgegen der Vermutung von Bechstein und Zaunert, als Quelle nicht in Betracht kommt. Auch in der Heranziehung der Schriften des Praetorius ist Musäus ein Vorläufer der Brüder Grimm, denn diesen war der absonderliche Leipziger Magister der hochbelobte Hauptvermittler für die deutschen Sagen.

Befremden erregen könnte die Bezeichnung der fünf Erzählungen als Legenden, da wir mit diesem Begriff den Sinn einer wunderbaren Heiligengeschichte verbinden. Für Musäus und seine Zeit jedoch waren Märchen, Sage und Legende noch durchaus Wechselbegriffe ohne irgend ausgeprägte Unterschiede der Bedeutung. Musäus ist daher nicht bestrebt, wie Pröhle K. D. N. Band 57, S. 161 annimmt, mit der Bezeichnung einen Unterschied zwischen den Rübezahlsagen und den übrigen „Volksmärchen" zu machen. In Band I, S. 238 werden auch Rolands Knappen eine alte Legende genannt. Goethe gebraucht noch 1818 im Maskenzuge Legende in einem unprägnanten Sinne, wenn er Wilhelm Tell auftreten läßt „begleitet von allen Gestalten, die ihm durch Legende und Dichtung vorlängst zugegeben worden sind" [2]). Auch in unserer Zeit hat Legende neben der speziellen Bedeutung noch die allgemeine einer von altersher überlieferten unwirklichen Geschichte. Es besteht übrigens die Möglichkeit, daß der Zufall die Begriffe Rübezahl und Legende bereits vor Musäus enger aneinander gekettet hatte.

---

[1] Für unwissenschaftlichen Gebrauch sind die Rübezahlschwänke des Praetorius unter Ausscheidung der Doubletten von Paul Ernst im Insel-Verlag zu Leipzig 1908 neu herausgegeben worden. Eine Bibliographie der von Praetorius stammenden und von ihm abhängigen Rübezahlbücher gibt Hugo Hayn, Zeitschr. f. Bücherfreunde 1908—09, Heft 2, S. 84—86; sie kann durch die Angaben der vorliegenden Arbeit über die Volksbücher von Rübezahl ergänzt werden. [2] W. A. 16, 240.

In den „Monatlichen Unterredungen von dem Reiche der Geistern", Leipzig 1730 steht S. 614:

> Man berichtet unter andern von dem Weltbekannten Rübezahl gar seltsame Dinge, und die Schlesier so wohl, als auch die umliegenden Länder wissen gantze Legenden von ihm aufzuweisen."

Musäus hat aus der großen Zahl der kurzen Schwanksagen des Praetorius einige herausgegriffen und sie zu wahren „literarischen Meisterstücken" [1]) gestaltet. Auf eine umfassende Kenntnis der Sagen weisen kurze Anspielungen und vor allem die Verarbeitung einer Reihe von Schwänken zu einem charakterisierenden Bilde von dem Treiben des Gebirgsherrn am Eingang der dritten Legende. In geschickten Übergängen verbindet Musäus die fünf Legenden zu einer Einheit und Entwicklung; ohne Zweifel erreicht er in ihnen den Höhepunkt seiner schriftstellerischen Meisterschaft.

Bei dem Ausspinnen der nackten kahlen Berichte seiner Vorlagen ist er sehr frei verfahren; er hat Getrenntes zusammengefügt und Verwandtes verschmolzen, nur die Keime zu seinen Erzählungen nicht die Einzelheiten können wir bei Praetorius finden. Die zweite Legende ist die Ausgestaltung des ersten Schwankes im „Satyrus" „Rübezahl erlöst einen Schuhknecht vom Galgen"; die dritte von „Dämonologia Rubinzalii", III, 38, „Rübezahl schenket einem Schuldner hundert Reichsthaler". In der vierten hat Musäus Däm. Rub., III, 88, „Rübezahl verwandelt Blätter in Dukaten", (= Sat. 10 „Rübezahl verehret einer bedürftigen Frau Goldblätter") sehr gedehnt und verändert; für das Erlebnis des Mannes der braven unerschrockenen Frau hat er das Eingangsmotiv aus Däm. Rub. I, 2, „Rübezahl verwandelt sich in einen Esel", wo Rübezahl sich als entgleitender Block dem ermüdeten Glaser zur Ruhe bietet, benutzt. Sehr selbständig ist Musäus in der fünften Legende, die von den Erfahrungen der Gräfin Cäcilie, einer Zeitgenossin Voltaires, auf dem Riesengebirge handelt [2]). Die aufgeklärte Dame, die jenseits des Glaubens an einen Geist Rübezahl steht, muß sich auf überraschende Weise von seiner Existenz überzeugen lassen. Sie hat

---

[1]) Karl de Wyl, a. a. O. S. 4. [2]) Durch die Verlegung der Handlung in die Gegenwart nimmt diese „Legende" eine besondere Stellung unter den Erzählungen des Musäus ein (vgl. Kap. IV, 2) und war einer bevorzugten Wirkung auf die kommende Märchendichtung fähig. Über ihren Einfluß auf das prächtige Märchen C. W. Contessas „Haushahn und Paradiesvogel" vergleiche Hans Meyer, Die Brüder Contessa. Berlin 1906. S. 159.

damit das gleiche Erlebnis wie der Gespensterleugner Martinus Schook, weiland Professor in Frankfurt a. O., nur daß Rübezahl liebenswürdiger und feiner mit ihr verfährt als das Gespenst, das den Herrn Professor im Spukzimmer der Herberge ohne viele Umstände aus dem Bett wirft[1]). Der Keim zu der Erzählung des Musäus, die man in ihrem Wechselspiel von Zauber, Trug und Wirklichkeit für die originellste und geistvollste der Sammlung halten kann, liegt in den Schwänken des Praetorius, in denen Rübezahl Leute auf dem Riesengebirge gastiert (D. R. I, 13; D. R. II, 53; D. R. III, 57; Sat. 4). Genauer liegt der Ausgangspunkt, sogar noch durch einige wörtliche Anklänge erkennbar, in Sat. 20, „Rübezahl schwängert eine Obristin"; allerdings hat Musäus die Derbheit und Unmittelbarkeit des Schwankes in spielenden Witz gewandelt. Für den Eingang der Legende, den Streich des Schwarzmantels, als Rübezahl verkleidet die Reisenden in seine Gewalt zu bringen, nimmt Karl de Wyl eine mögliche, wenn auch nicht notwendige Anregung durch eine Fußnote zu Nikolaus Henel von Hennenfelds Silesographia an, wo der Herausgeber Fibiger nach natürlichen Erklärungen der Berichte über Rübezahl sucht. (1704, Kap. II, § 18, S. 156):

> Accedit, quod haud raro in gratiam peregrinorum nobilium, qui locum curiositate ducti visitatum, lustratumque veniunt, a ministris Schafgotschianis spectra personata, videlicet venatores isthic habitantes varie, horrificeque picti, atque vestiti, spectrum variis gesticulationibus similantes, ad terrendum, vexandumque unum alterumve viae comitem, produci soleant. Qua comedia bene peracta simplices illusi facile credunt esse, quod non est, et inter alios postmodum pro rebus veris divulgant fabulas, et pro seriis vendunt nugas.

Der Einfall des Betrügers, einen gespenstischen Reiter zu spielen, der den Kopf unter dem Arme trägt, ist auf einen in Deutschland allgemein verbreiteten Spukglauben gegründet.

Besondere Schwierigkeiten bietet die erste Legende, da für sie in der Rübezahltradition vor Musäus keine Ansätze zu finden sind. Musäus hat hier seinem Helden ein Abenteuer zugeschrieben, das ihm nicht zukommt[2]), und zudem scheint die Erzählung zu einem

---

[1]) Grässe, Sagenbuch des Preuß. Staates, Bd. 1. Glogau 1868, Nr. 228, S. 205. [2]) Das Gedicht von der Entführung eines Hirtenmädchens Hannelore, das auf dem Kamm des Berges fern von ihren Eltern die Kühe hütet, durch einen Reiter, den sie als Rübezahl erkennt, von Büsching in seinen „Bruch-

großen Teil auf freier Erfindung zu beruhen. In der Dämonologia Rubinzalii, I, S. 110 wird als sechste der Derivationen des Namens Rübezahl das Zählen von Rüben angeführt, ohne daß auf diese Ableitung besonderes Gewicht gelegt wird. Für den etymologisch ungeschulten Musäus mußte gerade diese einleuchtende Erklärung des schwer deutbaren Namens etwas Bestechendes haben; sie wurde der Kristallisationspunkt für eine Geschichte von dem rübenzählenden Berggeiste. Daß Geister die Aufgabe des Zählens erhalten, findet sich übrigens auch in der deutschen Volkssage, etwa der Halme der Haide, oder der Bickbeerenblätter des Waldes, allerdings in dem abweichenden Sinne, sie durch die Unmöglichkeit der Erfüllung zu bannen[1]). Die Linienführung der Erzählung von der Liebe zu Emma, ihrer Entführung und ihrer Flucht weist deutlich auf den Ursprung von Zwergsagen hin. Rübezahl ist für Musäus ein „Fürst der Gnomen", und es ist eine generelle Eigenschaft der Zwergkönige, prächtige Paläste unter der Erde zu bauen und herrliche Wundergärten anzulegen, in die sie Menschen locken, vor allem blühende Jungfrauen, zu denen sie in Liebe entbrannt sind. So entführte Laurin, der Besitzer des Rosengartens, die schöne Similt. Aber die Töchter der Erde sind klüger als ihre unwillkommenen Liebhaber, sie wissen die Zwerge zu überlisten und zu entfliehen[2]). Für die badende Emma, von Rübezahl belauscht, müssen wir wohl den Einfluß Wielands annehmen, dem dieses Motiv ein notwendiger, immer wiederkehrender Bestandteil seiner Versdichtungen war. Freilich fehlen Musäus die Farben, mit denen Wieland solche Szenen malt, er hatte keine Anlagen für Wagnisse auf dem Gebiete der Erotik und Schlüpfrigkeit. Das zeigte sich auch in den „Straußfedern", wo er die Gefahren, welche die französischen Vorlagen in dieser Hinsicht boten, ängstlich vermied. Wohl aber beweist der mit allen Intimitäten einer derberen Häuslichkeit vertraute Mann eine wenig begreifliche Vorliebe, von Indigestionen, Koliken usw. zu reden.

---

stücken einer Geschäftsreise durch Schlesien in den Jahren 1810—12," Breslau 1813, S. 288 mitgeteilt (Erk und Böhme, Deutscher Liederhort, Bd. 1, Nr. 3), scheint die spätere Übertragung einer Entführungssage auf Rübezahl zu sein; vielleicht auf Veranlassung der Legende des Musäus. Anderenfalls müßte Musäus irgendwie die mündliche Mitteilung einer derartigen Sage erhalten haben.

[1]) Ludwig Strackerjan, Aberglaube und Sage aus dem Herzogtum Oldenburg, 2. Aufl. Oldenburg 1909, I, § 183, S. 253 u. 256. [2]) Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Aufl., I, S. 386 ff. Deutsche Heldensage, 3. Aufl., III, S. 404.

Gerade die erste pseudorübezahlische Legende ist die bekannteste und für die Vorstellung von Rübezahl bestimmende geworden. Die Unkritik der folgenden Jahrzehnte zweifelte nicht an ihrer Echtheit und stützte auf sie die kühnsten Hypothesen von dem Wesen der rätselvollen Gestalt Rübezahls. Man deutete sie bis in Einzelheiten aus und legte der Aussendung der Tiere an den Fürsten Ratibor (vermutlich eine freie Konzeption des Musäus im Anschluß an Genesis VIII, 7 ff.) eine naturmythologische Erklärung unter: Biene und Grille sind die Tiere, die vorzeitig dem Frühling sich entgegendrängend, zugrunde gehen, der Storch, der sie verschluckt, ist die regnerische winterliche Jahreszeit![1])

Die erste „Legende" des Musäus enthält also wohl volkstümliche Elemente, ist aber in ihrer Ausgestaltung und in ihrer Beziehung auf Rübezahl ein durchaus kunstmäßiges, dem Kopfe des Weimarer Professors entsprungenes Gebilde. Hingegen hat auch sie den Weg ins Volk gefunden und kann jetzt von den Bewohnern des Riesengebirges als geglaubter Inhalt vernommen werden. Es liegt kein Grund vor, den Berichten Richard Loewes[2]) über „Rübezahl im heutigen Volksglauben" in dieser Hinsicht ablehnend gegenüberzustehen. Wohl aber ist zu betonen, daß es vor allem die Emmageschichte und der andere Legendenkreis des Musäus sind, die jetzt im Volke leben, daß also der Ursprung des heutigen Volksglaubens ein literarischer ist. Es wird sich auch hier wieder besonders um die Vermittlung durch die Volksbücher handeln. Das alte Volksbuch von Rübezahl nahm nach dem Erfolg der Musäusschen Märchendichtung eine neue Gestalt an, indem es in die Breite ging und alles, was Musäus erzählt hatte, sorgsam verwertete. Die Moral feiert in diesem schnurrigen Büchlein herrliche Triumphe. Mir liegen zwei textlich ziemlich gleichartige Fassungen vor: „Mährchen von dem, wegen kurzweiliger Possen und lustiger Schwänke berühmten, Rübezahl. Erster Teil. Allerneueste, ganz verbesserte, und mit vielen Geschichten vermehrte Auflage. Leipzig, bey Carl August Solbrig" (Exkurs).

---

[1]) Rübezahl, seine Begründungen in der deutschen Mythe, seine Idee und die ursprünglichen Rübezahlmärchen, Hohenelber Preisschriften 1882, S. 92 f. (Johann Böhm). [2]) Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde, Bd. 18, S. 1 ff., 1908 und als Abwehr gegen Siebs (Mitteilungen d. schlesischen Gesellschaft f. Volkskunde, Bd. 20, S. 128 ff.) „Weiteres zu Rübezahl im heutigen Volksglauben," Zeitschr. d. Vereins f. Volkskunde, Bd. 21, S. 31 ff., 126 ff., 1911.

Wenn sich in den Rübezahllegenden die kurzen Sagen der Überlieferung unter der Hand des Dichters zu längeren Erzählungen dehnten, so stehen in zwei weiteren Märchen „Stumme Liebe" (Bd. 4) und „Der Schatzgräber" (Bd. 5) die Sagenmotive nur wie eine Episode in einer reichen novellistischen, alles Wunderbare entbehrenden Umgebung. Die Haupthandlung der ersten Erzählung ist das Liebesspiel zwischen dem einst reichen, aber durch maßlose Verschwendung verarmten Franz und der mittellosen Meta, das einen stummen Anfang und, durch die Gegnerschaft der Mutter Metas gehindert, bis zu dem glücklichen Ende einen stummen Fortgang nimmt. Diese harmlose Erfindung ist als ein Eigentum des Musäus anzusehen. Um wieder zu Vermögen zu gelangen und die Hand Metas zu erwerben, unternimmt Franz eine Reise und erlebt auf ihr zwei seltsame Abenteuer, die auf verbreitete Sagen zurückgehen. Das erste handelt von dem Gespensterbarbier, der in einem verwunschenen Schloß, einem Kloster oder einer Mühle den übernachtenden Reisenden barbiert und vielfach zu seiner Erlösung den gleichen Dienst erwartet. Es findet sich an mehreren Orten lokalisiert als Sage (Zingerle, Sagen aus Tirol, Nr. 435, S. 249 f.; Monatliche Unterredungen aus dem Reiche der Geistern 1730 S. 289—304; literarisch umgestaltet bei Grimmelshausen, Simplizissimus, Buch VI, Kap. 15), aber auch als freischwebendes Märchen (Ernst Meyer a. a. O. Nr. 45, Pröhle a. a. O. Nr. 72, Zingerle, Kinder- und Hausmärchen aus Süddeutschland, Nr. 17 u. a. m.) [1]. Musäus hat aus diesem Motiv eine eindrucksvolle Gespenstergeschichte gemacht, an die sich Goethe erinnerte, als er in den Wanderjahren einen schweigsamen Barbier auftreten ließ, der, nachdem er die Erlaubnis zu sprechen erlangt hat, das entzückende Kunstmärchen von der neuen Melusine erzählt [2]. Das zweite Abenteuer wird in einiger Entstellung von dem Sagenmotiv des Traumes vom Schatz auf der Brücke gebildet, über das Jacob Grimm in einer schönen Abhandlung im dritten Bande der kleinen Schriften, Berlin 1865, S. 414 ff.,

---

[1]) Bolte und Polivka a. a. O., S. 24. [2]) W. A. 25, I, S. 70 f.: „ihr seid jener Rothmantel, wo nicht selbst, doch wenigstens gewiß ein Abkömmling; . ." Stoff und Namensprägung haben eine lang dauernde Anziehungskraft bewiesen: Kotzebue schrieb 1817 ein recht flüchtig zugeschnittenes und frostiges Drama „Der Rothmantel", und Leopold Schmidt „Zur Geschichte der Märchenoper", Diss. Rostock 1895, S. 75 f. weiß nicht weniger als vier Operntexte des gleichen Titels zu verzeichnen.

redet [1]). Musäus konnte diese in allen Teilen Deutschlands erzählte Sage aus dem Munde des Volkes empfangen, er konnte sie aber auch durch literarische Vermittlung zugestellt bekommen. Am nächsten steht seiner „anziehenden Erzählung“ [2]) eine in Kempen und Dordrecht lokalisierte Variante, die Musäus in den „Wündschelruthen“ seines Gewährsmannes Praetorius, in der Epistelsammlung des Geographen und gelehrten Plauderers Martinus Zeiller, temperamentvoll vorgetragen im „Judas der Ertzschelm“ des Abraham a Santa Clara [3]) und anderswo finden konnte.

Man würde geneigt sein, die Verbindung der beiden Sagenmotive bei Musäus, der den Hinweis auf die Brücke von dem barbierenden Gespenst ausgehen läßt, für einen willkürlichen Eingriff des Dichters zu halten, wenn sich nicht die gleiche Verknüpfung auch bei Zingerle, Sagen aus Tirol, Nr. 435, S. 249 f., fände. Eine weitere Übereinstimmung des Musäus mit dieser Fassung besteht darin, daß bei beiden der Bettler, der durch seine Gegenerzählung auf den Schatz aufmerksam macht, belohnt wird, ein Zug der Menschenfreundlichkeit und Gerechtigkeit, der dieser Sage fast durchweg fremd ist. Der novellistische Eingang von „Stumme Liebe“, der maßlos reiche Vater, der verschwenderische verarmende Sohn, die Liebe zu dem armen Mädchen, die mißglückte Reise zur Eintreibung von Schuldforderungen, findet sich in getreuer Widerspiegelung bei Kelssieg, Sagen und Legenden der Stadt Magdeburg, 1848, I, S. 312; hier haben wir wohl einen Einfluß des Musäus auf Kelssieg, der seine Sagen gern „romantisch“ ausschmückte, anzunehmen.

Viele Fäden führen von der „Stummen Liebe“ zu dem „Schatzgräber“. Auch hier haben wir eine Novelle, die nur durch die Verbindung mit einer Sage in das Wunderbare und damit für jene Zeit in das Märchenhafte erhoben worden ist. Auch hier trotz der Argusaugen der gestrengen Mutter ein geheimes Liebesspiel zweier jungen Menschen, Fridolin und Lucine. Auch hier im Augenblick der Verzweiflung ein glückliches Ende, indem der Liebhaber unverhofft zu Geld kommt und nun gern als Eidam angenommen wird. Dem Traum vom Schatz auf der Brücke ist die Wendung

---

[1]) Vgl. auch Deutsche Sagen, 3. Aufl., Nr. 211, S. 161, Deutsche Mythologie, 4. Aufl., II. Bd., S. 960. [2]) Jakob Grimm, Kleine Schriften, Bd. 3, S. 420. [3]) Sämtliche Werke, Passau 1835, Bd. 1, S. 15 ff.

abgelauscht, daß Peter Bloch, der frühere Koch in der Stadt Rotenburg ob der Tauber durch andere die Kunde von der Lage eines Schatzes und der Möglichkeit seiner Gewinnung erhält und sich nun seinerseits dieses Wissen zunutze macht. Im allgemeinen mag die Novelle eine Erfindung des Musäus sein, wenn auch einzelnes, wie das fallengelassene Motiv, daß ein Maler von dem Vater Bloch seine schöne Tochter Lucine als Venusmodell begehrt, auf fremden Ursprung hinweist. Der Aufbau ist sehr kunstvoll, indem die Handlung von einer Person auf die andere überspringt, Vergangenes durch Erzählung nachgeholt wird und erst am Ende die Erlebnisse aller zusammenlaufen: der größte Gegensatz zu der Einsträngigkeit und dem geraden Verlauf der Märchenhandlung ist damit erreicht. Der Bericht des alten Martin von dem ungehobenen Schatz, den dann Peter Bloch erwirbt, deutet auf die Kenntnis einer der unzähligen Sagen hin, in denen ein Mensch von einem Geist — hier ist es der wilde Mann des Harzes[1]) — zur Hebung eines Schatzes aufgefordert wird. Der Weg zu dem Schatze, der auf dem Brocken unerschöpft liegt, wird ausführlich beschrieben[2]), und Musäus beruft sich hierfür auf ein Manuskript „liber singularis, in quo arcana arcanorum tamquam de coelo elapsa tractantur". Es ist dies vielleicht eine der Schriften, welche die fremdländischen Goldsucher in Deutschland, die Walen, für ihre Nachfolger anfertigten[3]). Als weiteres Sagenmotiv wird damit die Springwurzel verbunden, über deren Gebrauch und Gewinnung Musäus guten Bescheid weiß[4]). Im Hinblick auf diese Zusammengesetztheit kann man über die Abhängigkeitsbeziehungen kaum in Zweifel sein, wenn man inmitten eines Märchenkonglomerates bei Jahn, Volksmärchen aus Pommern und Rügen, Nr. 44, in dem Märchen vom Himphamp, eine Episode findet, die in wenigen Sätzen die entstellten Umrisse unserer Erzählung zeichnet. Wir haben es auch hier wieder mit einer Rückwirkung der ersten deutschen Sammlung auf das Volksmärchen zu

---

[1]) Die Schilderung des Wildemannes bei Musäus entspricht dem Volksglauben durchaus. Vgl. Pröhle, Harzsagen. Leipzig 1886, Nr. 236. Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Aufl., I, S. 402. [2]) Der Herausgeber der wertlosen Ausgabe der „Volksmärchen" bei Georg Müller, München 1912, Poritzky, glaubt in der Beschreibung den oberen Waldweg von Wildemann nach Lautenthal erkennen zu dürfen. Bd. 2, S. 408. [3]) Über die Walen oder Venetianer vergleiche vor allem Meiche, Sagenbuch des Königreiches Sachsen. Leipzig 1903, S. 880 ff. [4]) G. D. S. Nr. 9. G. D. M. 4. Aufl., II, 812 f., N. 289.

tun. In den Spottversen auf die Heirat von Vollbrechts Ilse mit dem Koch, die Musäus mit dem Märchen gemeinsam hat, geht der Dichter übrigens selbst wieder auf volkstümliche Reime zurück (siehe S. 83); daß sie noch jetzt im Munde des Volkes leben, beweist ihre Wiederkehr in „Gabriel Schillings Flucht" von Gerhart Hauptmann, Berlin 1912, bei S. Fischer, S. 15.

Nicht knappe, allgemein verbreitete Züge deutschen Volksglaubens, wie in den voranbesprochenen Erzählungen, sondern ausführliche, höchst individuell ausgebildete Sagen mit fest umrissener Handlung und ausgeprägten Charakteren gaben die Stoffe für „Melechsala" (Bd. 5) und „Libussa" (Bd. 3). „Melechsala" behandelt die Sage von dem Grafen von Gleichen und seinen zwei Frauen, die durch ihre Erzählung in Goethes „Stella" (1775) ein erneuter Gegenstand der Debatte und des Interesses geworden war[1]). Wie für Goethe, so läßt sich auch für Musäus die unmittelbare Quelle der vielberichteten Sage kaum angeben; irgendeine breitentwickelte Wiedergabe wie die Fassung bei Sagittar und Melissantes[2]) muß ihm vorgelegen haben, und vielleicht ist er auch mehreren Traditionen gefolgt. Außerdem konnten ihm literarische Behandlungen der Sage wie die Romanze Löwens („Romanzen" 1769 S. 5) und die Ballade Friedrich von Stolbergs (Deutsches Museum 1782 I S. 99—109) nicht unbekannt sein. Löwen hatte den Stoff in seiner mokanten Art mit plätschernder Heiterkeit behandelt und zu starker Satire gegen Rom ausgemünzt, und das Gedicht des Freigrafen zeigte einen verwandten Charakter. In der gleichen Richtung liegt die Erzählung des Musäus, der den Stoff natürlich nicht als Problem faßte wie Goethe in der Stella, sondern als ein höchst spaßhaftes, merkwürdiges Märchen. Gedanken an Ereignisse der Zeit, wie die Doppelehe Bürgers, lagen ihm dabei gewiß meilenfern. Der Schwerpunkt der Erzählung bestand für Musäus in dem Liebesspiel zwischen dem thüringischen Grafen Ernst von Gleichen und der Tochter des Beherrschers von Ägypten, der er den eigentlich dem Sultan zukommenden Namen Melechsala zulegte. Musäus ergriff hier einmal die sonst gemiedene Gelegenheit, seine Phantasie in den Orient, das bevorzugte Land

[1]) Vgl. Eberhard Sauer, Die Sage vom Grafen von Gleichen in der deutschen Literatur. Diss. Straßburg 1911; über Musäus S. 67 f. [2]) Kaspar Sagittar, Historia der Grafschaft Gleichen 1732, S. 51—56; Melissantes, Curieuse Beschreibung einiger vormahls berühmten, theils verwüsteten und zerstörten, theils wieder neu auferbaueten Berg-Schlösser in Teutschland 1713, S. 15—31.

der Wunder und Märchen im 18. Jahrhundert, gleiten zu lassen. Nicht unvorbereitet wagte sich der gründliche Mann auf den lockenden Boden, er suchte seiner Erzählung ein orientalisches Kolorit zu geben und besonders die Angabe in Hasselquists Reise nach Palästina S. 37 über die morgenländische Sitte, Gedanken und Gefühle durch Blumen auszudrücken, nützte er reichlich aus. Die Pointe fand dieses Motiv in der geschickten Wendung, den mit dem Brauche unbekannten Grafen die Blume Muschirumi, die symbolische Forderung des Liebesgenusses, überreichen zu lassen. Herder hatte auf die Poesie dieser Blumensprache mit begeisterten Worten hingewiesen[1]), und in einer Erzählung in Reichards Bibliothek der Romane, „Damentreue", die den Titel des Musäusschen Märchens, „Liebestreue", veranlaßt haben mag, war bereits die Überreichung von Blumen (hier allerdings Tulpen) als Zeichen der Sehnsucht nach einer Zusammenkunft verwertet worden (Bd. 7, S. 262). Der Graf als Gärtnerbursch ist schon in der Behandlung der Gleichen-Sage vor Musäus zu finden, aber neu war es, den Garten zu dem poetischen Schauplatz der Handlung, zu dem Orte ausgesponnener Zusammenkünfte des Grafen mit der schönen Sarazenin zu machen. Hier gab Wieland die Farben mit dem elften und zwölften Gesange des „Oberon", wo Hüon als Gärtnerbursch das Herz der Almansaris gewinnt[2]). In der verkehrten Anlage des Gartens durch den Grafen verrät sich, durch Übereinstimmungen in den Einzelheiten und wörtliche Anklänge erkennbar, der Eingang des vierten Aktes von Goethes „Triumph der Empfindamkeit" als Vorbild[3]). Wie Askalaphus als Hof-

[1]) „Lieder der Liebe" 1778 (Suphan 8, S. 489, 494). [2]) Orientalische Gartenszenerie und Entführungsmotive waren auch in den Singspielen der Zeit sehr beliebt: 1782 erlebte Mozarts „Entführung aus dem Serail" die erste Aufführung in Wien. [3]) W. A. 17, 35 ff. Als Beispiel seien die letzten Worte des Askalaphus angeführt. Er pflanzt künstlich gezogene Granaten in die Steine, um den Anschein des natürlichen Wachstums hervorzurufen:

Daß meine Königin vermeine,
Es wüchse alles aus dem Steine,
Und wenn sie den Betrug verspürt,
Den Künstler lobe, wie sich's gebührt.

Bei Musäus zieht der Graf Blumen in den Töpfen, die er dann kunstreich in der Erde vergräbt, als wären sie durch eine zauberhafte Vegetation in einer Nacht hervorgerufen: S. 75 „Das Fräulein wurde diesen artigen Betrug der Sinnen mit Vergnügen gewahr . . . . ." Auch bei dem Garten Rübezahls konnte Musäus an den Garten der Proserpina erinnert werden, die sich in dem gleichen Schicksal wie die entführte Emma befindet. In beiden Fällen ist auch von einem

gärtner der Hölle für Proserpina, so schafft der Graf für Melechsala einen Garten von zweifelhaftem Werte. Der in der Sage nur angedeutete Diener ist bei Musäus als wichtige Person dem Grafen zugesellt wie Scherasmin dem Hüon; am Ende hat der arme Tropf das umgekehrte Erlebnis seines Herrn, indem seine Frau nicht lange nach der Kreuzfahrt einen zweiten Mann genommen hat und von dem heimkehrenden ersten durchaus nichts wissen will. Er ist es, dessen Schlauheit dem Grafen zu dem Gärtnerposten und damit zu der Erlösung aus der Kerkerhaft verhilft. So verknüpft und erklärt Musäus die Ereignisse, wie sogar die Liebe Melechsalas zu dem Grafen durch ihre Neigung für alles Ausländische, ein Werk der christlichen Amme, die ihr zur Seite steht wie in Lessings „Nathan" Daja der Recha, eine unnötige Vorbereitung erhält.

Als reine Episode ohne jeden begründeten Zusammenhang mit der Melechsalahandlung, nur um gesammelten Stoff unterzubringen und die wenig wunderbare Erzählung märchenhafter zu gestalten, sind die Sage von Heinrich dem Löwen und seinem Pakte mit dem Teufel und die Legende von dem Rosenwunder der heiligen Elisabeth eingefügt. Mit diesem Verfahren verstieß Musäus gegen seine eigenen Grundsätze der Erzählungstechnik[1]), ein Beweis dafür, daß der von seiner Arbeit übernommene Mann die letzten Bände der „Volksmärchen" mit größerer Lässigkeit behandelte. Die Anregung zur Einflechtung der Sage von Heinrich dem Löwen mag von ihrer Erneuerung im achten Bande der Bibliothek der Romane (1782, S. 127 ff.) ausgegangen sein, wenn auch Musäus einer anderen Fassung folgte. Seine Stellungnahme der Legende gegenüber entspricht durchaus seiner Haltung zum Märchen; er ist auch hier ein Kind seiner Zeit[2]). Blickte der protestantische Rationalismus spöttelnd auf das Wunderbare im Märchen, so schaute er feindselig und spottend auf das Wunderbare der Legende. Man erfaßte in ihr nicht die Poesie, sondern nur die Unvernunft des Wunderglaubens. Deshalb konnte man legendarische Stoffe nicht anders als parodistisch darstellen. Und auch hier wieder stand Musäus mit der Trivialisierung des Rosenwunders der heiligen Elisabeth ganz nahe

unterirdischen Feuer die Rede, um die Granaten, gegebenenfalls die Rüben, zum Wachstum zu bringen.

[1]) Ohlmer a. a. O., S. 119. [2]) Paul Merker, Studien zur neuhochdeutschen Legendendichtung. Leipzig 1906, Probefahrten Bd. IX; über Musäus S. 13.

bei seinem Vorbild Wieland, der mit der Versdichtung „Clelia und Sinibald" (1784) der Führer dieser Bewegung war.

Glücklich ist das Gefühl zu nennen, das Musäus bewog, aus der Stammessage des böhmischen Volkes die Ereignisse herauszuschälen, die sich auf Libussa beziehen, und daraus eine wunderbare Erzählung, ein „Märchen" zu formen[1]). Er nennt dieses einzige Mal seine Quellen selbst; es sind die böhmischen Geschichten des Dubravius und Aeneas Sylvius; offenbar weil er hier gegen die Ankündigung seiner Vorrede den Stoff aus den Überlieferungen eines stamm-, wenn auch nicht reichsfremden Volkes schöpfte. Musäus wird die Ausgabe zurate gezogen haben, die beide Schriftsteller vereinte: „Jo. Dubravii Historia Bohemica Cui in fine adjecta Aeneae Sylvii Cardinalis De Bohemorum Origine ac Gestis Historia. Francofurti, Impensis Johannis Georgii Steck MDCLXXXVII." Nicht eigenes Verdienst und eigene Initiative des Musäus sind es übrigens, die Sage aus den alten Geschichtswerken ausgegraben zu haben, sondern er folgte hier dem Vorgange Herders, der 1778 in den Volksliedern den gleichen Stoff nach anderer Quelle (Hagek, Annales Bohemorum) als Gedicht bearbeitet, bekannt gab[2]). Der eigentlichen Handlung gehen die Erlebnisse des Vaters der Libussa, Crocus, mit einer Baumnymphe voran, die jedoch mehr antike als deutsch-volkstümliche Reminiszenzen erkennen lassen. Das Schicksal des Böhmenvolkes tritt zurück, die Herzensangelegenheit der weisen Libussa und des schlichten Primislaus werden, in eine menschlich verständliche Liebesgeschichte umgewandelt, zum wesentlichen Gegenstand der Erzählung. Einlagen des Musäus würden auch ohne den Vergleich mit den Vorlagen durch ihre Verfehltheit deutlich sein, so die Ableitung der Redensart „jemandem einen Korb geben" und das von Libussa dem erwählten Gemahl und den verschmähten Freiern vorgelegte Rätsel, das nichts weiter ist als ein unpoetisches und gemeines Rechenexempel. Auch hier ist wieder auf die Verbreitung durch die Volksbücher „Geschichte der Libussa, einer Elfentochter und ehemaligen Herzogin von Böhmen" (Leipzig bei Solbrig und o. O.) hinzuweisen.

Der Ursprung und die Beschaffenheit dreier letzter Erzählungen sind von Zweifel umflossen. Ein Wurzeln in deutscher volkstümlicher

[1]) Vgl. dazu Emanuel Grigorovitza, Libussa in der deutschen Literatur, Berlin 1901, S. 21—24. [2]) „Die Fürstentafel," Suphan 25, S. 452—458, Anm. S. 682.

Überlieferung irgendwelcher Art wird man wohl noch für die „Liebestreue" des dritten Bandes anzunehmen haben, ohne daß allerdings die unmittelbare Quelle anzugeben wäre. Eduard Grisebach unternimmt in seinem Buch über die „Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur" die Eingliederung der Erzählung in die endlose Kette der Versionen dieser zu allen Zeiten und in allen Ländern immer wieder von neuem auflebenden weil stets als wahr empfundenen Novelle[1]). Ist man in der Tat berechtigt, das Musäussche Volksmärchen dem Stoffkreise dieser wahrscheinlich von Indien ausgehenden Novelle, die ihre gültigste und unvergänglichste Ausprägung in der Matrone von Ephesus des Petronius Arbiter gefunden hat, zuzuzählen, so bildet sie jedenfalls einen der entferntesten und unkenntlichsten Zweige. In dem Versprechen der zärtlichen Jutta, ihrem Mann auch als Witwe eine unverbrüchliche Treue zu halten, und in ihrem Eifer, von dieser Bindung zugunsten einer neuen Liebe frei zu kommen, stimmt die „Liebestreue" mit dem Grundgedanken der Novelle überein. Aber das wesentliche Motiv, das in dem unheimlichen Frevel der von jähem Gesinnungswechsel erfaßten Frau an ihrem Mann besteht, indem sie sich meist zu der Schändung seines Leichnams hinreißen läßt, fehlt ihr. Gerade in der Kunstpoesie des 18. Jahrhunderts war das Thema von der treulosen Witwe vielfach behandelt worden, sodaß es Musäus an Anregung nicht mangeln konnte; am stärksten mußte sie von der Verserzählung „Hann und Gulpenheh" herüberwirken, die Wieland 1778 im Teutschen Merkur als Bearbeitung der „Histoire du Tailleur et de sa femme" aus den türkischen „Vierzig Vezieren" veröffentlicht hatte. Eine ausgesprochene Beeinflussung jedoch empfing die Erzählung des Musäus nur von dem französischen Volkslied auf den angeblichen Tod des Herzogs von Marlborough bei Malplaquet (1709), das zur Zeit der „Volksmärchen" zu einer Verbreitung über ganz Europa gelangt war[2]).

---

[1]) Eduard Grisebach, Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur. Berlin 1886, S. 120 ff. [2]) Goethe gedenkt dieses Liedes und seiner Unentrinnbarkeit noch in den Römischen Elegien (W. A. 1, S. 234, vgl. W. A. 30, S. 73):

So verfolgte das Liedchen „Malbrough" den reisenden Briten
Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom,
Weiter nach Napel hinunter; und wär er nach Smyrna gesegelt,
Malbrough! empfing ihn auch dort, Malbrough! im Hafen das Lied.

Malbrouk s'en va-t-en guerre
Mironton - ton - ton
Mirontaine
Malbrouk s'en va-t-en guerre
Ne sait quand reviendra
Ne sait quand reviendra
Ne sait quand reviendra usw.

In Weimar scheint sich das Lied besonderer Beliebtheit erfreut zu haben, denn es fand, mit einer volkstümelnden Übersetzung von unbekannter Hand begleitet, im Anfang des Jahres 1784 einen Platz in dem 43. Stücke des Tiefurter Journales[1]). Diese Übertragung konnte eine bedeutsame Anregung für die „Liebestreue" des Musäus bilden, und Musäus machte aus seiner Abhängigkeit selbst kein Hehl, indem er seine Erzählung, die Verwandtschaft mit dem Gedichte erkennend und benutzend, mit einem Untertitel das „Märchen à la Malbrouk" nannte. Er übernahm von dem Liede die Zeitbestimmung der Rückkehr des Gatten zu Ostern und zu Pfingsten, die Situation, wie die Frau auf den Turm steigt und ihren Pagen ganz in Schwarz gekleidet heransprengen sieht, die Botschaft des Knaben von dem Tode des Herrn und die Schilderung des feierlichen Begängnisses, und er führte den Schluß des Gedichtes, der das kecke, verhüllte Verlangen des Pagen nach seiner Herrin ausspricht, weiter aus. Auch vor einer Anlehnung der Worte scheute er dabei nicht zurück.

Der letzte Teil der Erzählung, der dem Verlöbnis nachfolgt, das die schöne Witwe mit ihrem zum Ritter gewordenen Pagen Irwin trotz des Treuversprechens an ihren gefallenen Mann schließt, weicht von den Bahnen der „treulosen Witwe" ab und bewegt sich in sagenhaften und volkstümlichen Vorstellungen, die bei der unklaren nur andeutenden Art der Darstellung nicht fest zu fassen sind. Auf der einen Seite erinnert der warnende Wink, den das Standbild des Grafen seiner mit dem neuen Geliebten lustwandelnden Frau zukommen läßt, an die zahlreichen Erzählungen von den Lebensäußerungen von Bildwerken, wofür die Don Juan-Sage den bekanntesten Ausdruck bietet. Auf der anderen Seite klingen die

Das Gedicht hat eine gewisse Unvergänglichkeit bewiesen und findet sich noch jetzt unter den Liedern des deutschen Volkes (Erk und Böhme, Bd. 2, Nr. 325).

[1]) Das Journal von Tiefurt. Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 7, S. 317 ff. Anm. S. 330 f.

Sagen herein, in denen das Hochzeitsfest durch das geisterhafte Erscheinen des ehemaligen Liebhabers der ungetreuen Braut eine grauenvolle Störung erfährt. Musäus hat mit Bewußtsein auf den Kontrast von Festesfreude und Geisterschrecken hingearbeitet, über den sich Heine, der größere Meister dieser Kunst, in den „Elementargeistern" ausspricht, gewiß auch im Hinblick auf den von ihm geschätzten Musäus, dessen „Volksmärchen" ihm eine Quelle für die Kenntnis deutschen Volksglaubens bildeten:

> Es ist den Volkssagen eigentümlich, daß ihre furchtbarsten Katastrophen gewöhnlich bei Hochzeitfesten auftreten. Das plötzlich eintretende Schrecknis kontrastiert dann desto grausig-schroffer mit der heiteren Umgebung, mit der Vorbereitung zur Freude, mit der lustigen Musik. Solange der Rand des Bechers noch nicht die Lippen berührt, kann der kostbare Trank noch immer verschüttet werden [1]).

Sonst ist gerade diese Erzählung eine der unerfreulichsten des Musäus, da sie wie keine zweite ganz auf einen unangenehm parodistischen Ton gestimmt ist; Grisebach weist ihr in der Wertskala der Fassungen der von ihm untersuchten Novelle ungefähr die niederste Stufe an und macht sich in einem herübergenommenen und erweiterten Sinne das Wortspiel Goethes zu eigen, das sich auf die „Physiognomischen Reisen" bezieht [2]).

> Anders sagen die Musen und anders sagt es Musäus.

Der viel schmälere Umfang und die kargere Ausführung im Vergleich zu den anderen Märchen lassen die Schlußerzählungen des vierten und fünften Bandes, den „Dämon Amor" und die „Entführung" als Lückenbüßer erscheinen, die Seitenzahl der Bände auf das gehörige Maß zu bringen. Mit der „Entführung" endet der ironische seiner selbst sichere Rationalismus die ganze Reihe der „Volksmärchen" insofern analog dem Beschluß der Rübezahllegenden durch die Erlebnisse der Gräfin Cäcilie, als in beiden Fällen die Abenteuer von Menschen dargestellt werden, die sich über die Welt des Zaubers erhaben fühlen, ja sogar den Spukglauben der anderen sich zunutze zu machen streben, die aber, von der Geisterwelt gefoppt und bedroht, ihre Ungläubigkeit am eigenen Leibe büßen und fahren lassen müssen. Vielfach spiegelt sich der Volksglaube auch noch in dieser letzten knappen Erzählung des Musäus. Das Treiben der Nonnen, die in dem zum Schlosse gewandelten Kloster

[1]) Elsters Ausgabe, Bd. 4, S. 392. [2]) W. A. 2, 264.

dem Gesinde keine Ruhe lassen und das Vieh quälen, ist den Berichten des Volkes gut abgelauscht, und Gestalten wie die letzte Nonne, die nach der Bannung der anderen nicht still werden kann, sondern alle sieben Jahre einen Rundgang durch das erschreckte Schloß antritt, sind häufige Erscheinungen in den Volkssagen. Der Kern der Erzählung jedoch, der Einfall des Fräuleins von Lauenstein, am Wanderungstage des Gespenstes dessen geheimnisvolle Rolle zu spielen, um ungehindert dem Schloß entfliehen zu können, und der Irrtum des schönen Fritz, der statt der erwarteten Geliebten das schreckliche Gespenst auf flüchtigem Wagen entführt, dürfte in dieser Verbindung bei der Kompliziertheit des Themas kaum volkstümlichen Ursprungs sein. Auch die Bezeichnung der Erzählung als „Anekdote", die Musäus, auf den Namen des Volksmärchens verzichtend, dem Titel hinzufügt, scheint nach dieser Richtung hinzudeuten. Georg Herzfeld erklärt, in den von ihm durchgesehenen Sammlungen thüringischer und fränkischer Sagen „eine auch nur entfernt ähnliche nicht haben entdecken zu können," und das wird wohl für die deutschen Sagensammlungen überhaupt zu gelten haben. Herzfeld hat auch den Schauplatz der Erzählung, das Schloß Lauenstein im Vogtlande, an der Grenze Thüringens, aufgesucht, um einer etwaigen Ortssage auf die Spur zu kommen, eine Bemühung, die er sich im Hinblick auf die willkürliche Lokalisation der Erzählungen durch Musäus hätte sparen können[1]). Musäus folgt hier also einer unbekannten Anregung, oder die Erzählung ist in weitestem Maße das Werk seiner eigenen Erfindung; und in der Tat kann sie in ihrer „witzigen" Beschaffenheit sehr gut Geist von seinem Geist sein. Getrennt konnte Musäus die beiden Bestandteile seines Motivs, die Verwechslung eines Gespenstes mit einem Menschen und die Verkleidung als Geist, häufig vorfinden. In einer Sage aus Hannover bei Grässe, Nr. 1080, „Das Waldgespenst", hält ein Bauer ein Gespenst für eine weibliche Dorfbewohnerin, verdeckt ihr im Scherz die Augen und stirbt an der schreckhaften Überraschung. Als literarische Parallele kann man des Andreas Gryphius „Cardenio und Celinde" heranziehen, wo Cardenio das als Olympie verkleidete Gespenst begleitet. Zahllos sind auf der anderen Seite die Anekdoten von Menschen, die sich als Geister verstellen. Martin Zeiller widmet

[1]) Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen und Literaturen, Bd. 104, S. 310—312 (1900).

ihnen den 192. Brief seiner „Epistolischen Schatzkammer" und Praetorius handelt von ihnen in einem besonderen Abschnitt seines „Anthropodemus Plutonicus". Am nächsten steht eine etwas kräftige Geschichte aus den „Unterredungen aus dem Reiche der Geistern" S 398—402, die der Verfasser mit einer weisen Bemerkung einleitet:

> Daß ich aber glaube, es müsse viele solche verliebte Geister geben, rühret daher, weil manche verliebte Personen sich in Geister verstellen, um den Zweck ihrer fleischlichen Begierden zu erreichen, wie ich Dir mit einer lächerlichen Geschichte erweisen will.

Eine Hausjungfer verkleidet sich als Gespenst und erschreckt die Schloßbewohner durch Getöse, um sich zu dem Sohn des Hauses schleichen zu können. Als Parallelen aus der höheren Literatur können das „Verliebte Gespenst" von Andreas Gryphius dienen, wo der vermeintliche Geist des Abgeschiedenen die anderen zu seinem Willen bestimmt; oder viel verwandter die „Balsora" in Wielands „Moralischen Erzählungen" (nach Addisons „Spectator"), wo die Liebenden aus der Totengruft als Geister der Ahnen vor der Nachstellung des Herrschers fliehen; und, kurz nach der „Entführung", Schillers „Don Carlos", wo der Infant den Glauben an den wandelnden Geist des abgeschiedenen Kaisers sich zunutze macht, um durch die Wachen zu der Königin zu gelangen [1]).

Mag nun die Verschmelzung zweier Glieder dieser beiden Motivketten zu der Einheit eines Abenteuers, wie zu vermuten ist, auf einen Einfall des Musäus oder auf die Beschaffenheit einer unbekannten Vorlage zurückgehen, jedenfalls verlieh sie, durch die Art der Ausführung unterstützt, der kleinen Erzählung eine eindrucksvolle Handlung. Das machte die „Entführung" zu einer Weiterwirkung fähig, die sich, was vor allem bedeutungsvoll ist, auf Umwegen bis auf die „Ahnfrau" Grillparzers erstreckte [2]). Die erste Wendung des vielfach gekrümmten Ganges wird durch den Roman „Ambrosio or the Monk", den Höhepunkt der englischen Gespensterromantik, bezeichnet, in den Matthew Gregory Lewis die Handlung der „Entführung" als eine Episode von der „bleeding Nun" einfügte. Lewis hatte bei einem längeren Aufenthalt in Weimar vom Sommer 1792

---

[1]) Später fand das Motiv bei Kotzebue und anderen in der Posse Aufnahme. [2]) Vgl. Sauers Einleitung zu dem ersten Bande seiner Ausgabe von Grillparzers Werken 1909.

bis zum Februar 1793 besondere Gelegenheit, mit den „Volksmärchen" des Musäus vertraut zu werden. Wenn er auch eine „tradition still credited in many parts of Germany" als seine Quelle nennt, so lassen doch seine Darstellung und der Bericht über seine Vorlage, in dem er die „Entführung" wörtlich zu zitieren weiß [1]), keinen Zweifel, daß die Erzählung des Musäus sein unmittelbares Vorbild gewesen ist. Von Lewis ist die Episode, vermittelt durch die Übertragung von Fr. v. Oertel, in einen deutschen Schauerroman „Das blutende Gespenst mit Dolch und Lampe" übergegangen, und von hier aus hat sie die Motivgestaltung der „Ahnfrau" Grillparzers beeinflußt. So steht Grillparzer zweimal, mit der „Ahnfrau" und mit der „Libussa", in einem Zusammenhange mit den „Volksmärchen" des Musäus. Auch Körners Ballade „Wallhaide", die in Castellis Almanach Selam auf 1814 veröffentlicht, den gleichen Stoff wie die „Entführung" mit wenigen Abweichungen behandelt, ist in diesen Kreis einzubeziehen; das wahrscheinlichste ist die Annahme einer unmittelbaren Abhängigkeit von Musäus.

Zum Träger dieses seltsamen Abenteuers machte Musäus eine Liebeshandlung von bequemer Erfindung, in der er sich an seine eigenen Erzählungen „Stumme Liebe" und „Der Schatzgräber" anlehnte. Wir haben auch hier die wachsame Mutter, die ihre Tochter von den Bewerbern, die ihren hochfliegenden Wünschen nicht genehm sind, streng abschließt, die Tochter, die es trotzdem versteht, zu einem Liebeseinverständnis zu gelangen, und den jungen Freier, dem das Glück es nach den anfänglichen Hindernissen gestattet, die Braut heimzuführen. Zu der Schilderung von der wilden Fahrt, die den schönen Fritz und die gespenstische entführte Nonne „über Stock und Stein, talauf, talein" führt, ist noch auf die Bekanntschaft hinzuweisen, die Musäus dabei mit Bürgers „Lenore" und verwandten Gedichten verrät.

Ist es bei der „Entführung" wahrscheinlich, in der letzten Zuspitzung des Wundermotivs eine Erfindung des Musäus vor uns zu haben, so kann darin beim „Dämon Amor" kein Zweifel aufkommen. Sehr kennzeichnend für das Unverständnis, mit dem Musäus dem innersten Wesen des Märchens gegenüberstand, und für seine Poesielosigkeit ist die Richtung, die seine Phantasie

[1]) Max Rentsch, Matthew Gregory Lewis. Mit besonderer Berücksichtigung seines Romanes „Ambrosio or the Monk". Diss. Leipzig 1902. S. 131.

bei dieser Gelegenheit, ein Märchenmotiv frei zu formen, einschlug [1]).

Er ließ den willigen Geist, der dem Besitzer des Ringes untertan ist und im Dienste seines Herrn alle gewünschten Gestalten als Tonne, als Sperber [2]), als Zephyr annehmen kann, zuletzt auch zum Amor werden, um das Herz der spröden Prinzessin Obizza zu rühren. Damit lenkte Musäus in alte seit der Renaissancezeit befahrene und bei der vorangegangenen Generation um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders beliebte Bahnen ein und vermehrte die zahllosen Siege des Liebesgottes an der unangebrachtesten Stelle, in einer Erzählung, die ein Volksmärchen darstellen sollte. Zugleich befolgte er dabei den Zweck, der Erzählung, ebenfalls höchst unmärchenhaft, einen Witz, eine Pointe zu verleihen. Die erste Anregung zu diesem Einfall scheint nach der Hindeutung des Titels auf die Nacherzählung des „Diable amoureux" Cazottes in Reichards Bibliothek der Romane als „Teufel Amor" (Bd. 3—5, 1779—1785) zurückzugehen, wo ein spanischer Offizier von dem Teufel in der Gestalt eines jungen Mädchens in die seltsamsten Täuschungen verstrickt wird, wenngleich eine stoffliche Berührung zwischen den beiden Erzählungen nicht vorliegt. Dem Spiel des Namens folgend, hatte dann Wieland in seiner Legende „Clelia und Sinibald", seinem „Lieblingsstücke unter den kleineren", den Teufel zum Verwirrung stiftenden Amor unter den beiden Liebespaaren seiner Verserzählung gemacht. Sieht man von dieser Funktion als Liebesgott ab, die bei Musäus der Dämon an Stelle des Teufels ausübt, so ist dieser

---

[1]) Schon der Kritiker der A. D. B. 67, 455 hatte hierfür den richtigen Blick: „Ob Dämon Amor überhaupt sich zu einem Volksmährchen qualificiere, bezweifeln wir, wenigstens hätte er aus den Nadelbüchsgen wegbleiben müssen." [2]) Die Szene, wo Waidewuth als Unbekannter an der Jagd Udos teilnimmt und plötzlich auf das Verlangen des Fürsten seinen Dämon als Sperber zur Dohlenjagd zur Verfügung stellt (S. 238), worauf er dann später noch die Damen mit „artigen Taschenspielerkünsten" unterhält, scheint neben dem Buche Lafontaines, wo ein gefälliger Mann in einer Gesellschaft allerlei aus der Tasche zieht, was gerade gefordert wird (Walzels Ausgabe K.D.N. S. XLVIII), auf die Konzeption der Rolle des grauen Mannes auf dem Feste zu Beginn von Chamissos „Peter Schlemihl" eingewirkt zu haben. Kurz darauf zeigt der graue Mann, als er Peter Schlemihl einen Ersatz für seinen Schatten bietet, daß er das Tellertuch von Rolands Knappen in seiner unerschöpflichen Tasche hat, woraus sich die Bekanntschaft Chamissos mit den „Volksmärchen" des Musäus ergibt (falls nicht mit einer Vermittlung des Jahrmarktdruckes zu rechnen ist).

dienstbare an einen Gegenstand gebundene Geist der Erzählung durchaus märchenhaft. Er hat im deutschen und vor allem im orientalischen Märchen eine große Verwandtschaft, zum Beispiel in „Aladdin oder die Wunderlampe". Ebenso ist die ehescheue Prinzessin die von ihrem Vater den Bewerbungen der Glücksritter freigegeben wird, eine bekannte Figur besonders der orientalischen Märchenwelt (zum Beispiel in allen Erzählungen, die dem Turandotkreis angehören). Ob Musäus in diesen Zügen, wie überhaupt in den Umrissen seines Märchens einer bestimmten Vorlage enger gefolgt ist, oder ob er hier einmal mit freierer Erfindung als gewöhnlich geschaltet hat, ist nicht zu entscheiden. Vielleicht darf man einen Einfluß von Shakespeares „Sturm" auf die Gestaltung des „Dämon Amor" annehmen, wenn man die Ähnlichkeiten nicht als zufällig und zu entfernt hinstellen will. Die Übereinstimmung liegt vor allem in dem Geisterwesen Ariel und dem Dämon. Auch Ariel kann wie der Dämon in alle Gestalten eingehen, auch er lenkt die Schiffe im Winde zu den befohlenen Zielen und rettet die Scheiternden, auch er ist in gewissem Sinne Ehestifter, indem er Ferdinand und Miranda zu gegenseitiger Liebe zusammenführt. Ariel und der Dämon sind die Vollstrecker des Willens ihrer durch sie mächtigen Herren Prospero und Waidewuth [1]), denen noch außerdem die Gabe der Prophetie verliehen ist. Auch der Kern des Geschehens ist auf beiden Seiten nicht unähnlich: Das Schicksal Udos, der sein verlorenes Fürstentum Rügen mit der Hilfe des Dämons seines Freundes Waidewuth aus der Hand des gegnerischen Königs als der Gemahl von dessen Tochter zurückerhält, entspricht dem Schicksale der Miranda, die, mit Prospero des Herzogtums Mailand beraubt, durch die Unterstützung des ihrem Vater dienstbaren Geistes Ariel zur künftigen Königin von Neapel wird, indem sie mit dem Sohne des feindlichen Königs die Ehe schließt. Übrigens setzt auch die Erzählung des Musäus wie das Drama Shakespeares mit der Schilderung eines Seesturms ein.

So sind es die verschiedenartigsten Elemente und Beziehungen, die bei der Stoffuntersuchung der „Volksmärchen" des Musäus zur

---

[1]) Der Name Waidewuth ist den Sagen des Stammes der Preußen entnommen (Gräße, Sagenbuch des Preußischen Staates, Bd. II, Nr. 495, S. 415). Eine stoffliche Beziehung zwischen den Sagen vom König Waidewuttus und dem „Dämon Amor" besteht nicht.

Sprache gebracht werden müssen[1]). Diese Mannigfaltigkeit findet eine Einheit in der Behandlung, die Musäus seinen Erzählungen angedeihen läßt. Aus der Beschaffenheit des Stoffes schöpfen die einzelnen Erzählungen ihre Eigenart, in der Form schließen sie sich zu dem gemeinsamen Ausdruck des Musäusschen Geistes zusammen. Die Untersuchung, die im dritten Kapitel individualisierend von Erzählung zu Erzählung fortgeschritten ist, ist daher im vierten in der Lage, generalisierend die Fragen an die Gesamtmasse der Musäusschen Märchen zu richten.

[1]) Es ist nicht ohne Bedeutung, darauf hinzuweisen, daß sich reine Schwänke, wie sie in den K. H. M. der Brüder Grimm enthalten sind, in den „Volksmärchen" des Musäus nicht finden. Wenn man auch die Bekanntschaft des Musäus mit derartigen Schwänken annehmen darf (siehe die Anspielung auf das „verpönte Schauessen" in Bd. 2, S. 211 = Deutsche Märchen seit Grimm, herausg. v. Paul Zaunert, Jena 1912, S. 95 f.), so hatte doch der obgleich weite Märchenbegriff des Musäus für sie mit Recht keinen Raum. Es ist nicht einzusehen, warum man noch immer nicht, trotz der Untersuchung von Ludwig Felix Weber, Märchen und Schwank, Diss. Kiel 1904, auf eine reinlichere Scheidung der zwei Dichtungsgattungen Märchen und Schwank bedacht ist.

Viertes Kapitel.

Die Form der „Volksmärchen".

Auf die Behandlung der Elemente, aus denen sich die „Volksmärchen" zusammensetzen, hat ein Hinblick auf ihre Verwertung und Umwandlung, auf die Ableitung des Inhaltes hat die Analyse der Form zu folgen. Wenn man nun da gegenüber der Heterogenität des Stoffes eine Homogenität des Stiles findet, so ist es klar, daß diese nur auf Kosten dessen, was die Vorlagen an formaler Eigenart mit sich brachten, gewonnen werden konnte. Der gleichmäßige kunstvolle Anstrich mußte die ursprünglichen schlichten Lokalfarben vernichten. Haben wir für den Stoff eine starke, fast durchgängige Heranziehung volkstümlicher Überlieferungen anerkennen müssen, so ist die Formgebung im Gegenteil ganz das Eigentum des Musäus. Dabei ist es nicht so, daß die Verschiedenheit in Art und Herkunft des Stoffes, die wir aus dem zu weiten Märchenbegriff der Zeit abgeleitet haben, von vornherein es Musäus unmöglich gemacht hätte, zu einem reineren Märchenstil zu gelangen. Wir haben gesehen, daß er im ersten Bande, von gutem Gefühl gelenkt, einer echten, mündlichen Volksüberlieferung folgte, für die er wohl, wenn er mit mehr Ehrfurcht an sie herangetreten wäre, eine einigermaßen adäquate Wiedergabe hätte finden können. Aber das lag durchaus nicht in seiner Absicht. In der Vorrede sagt er von seinen Vorlagen selbst deutlich aus:

> Ganz in ihrer eigenthümlichen Gestalt waren sie nicht wohl zu produziren.

So streckte er sie denn in einen höchst willkürlichen individuellen Rahmen, immer bemüht, aus den struppigen und ungepflegten Kindern gut gekämmte und sauber gewaschene zu machen. Diese bewußte Tätigkeit greift so stark in die ursprüngliche Beschaffenheit

der Elemente ein, daß Musäus im Irrtum ist, wenn er sie als unbedeutend ausgibt:

> Im Wesentlichen ist daran nichts verändert, sie sind nicht eingeschmolzen, auch nicht umgeprägt, wie ehedem die französischen Goldmünzen, auf welchen in einem seltsamen Gemisch, Ludwigs des XIV. Bildniß oft mit der Perücke oder Nase eines Aeltervaters zum Vorschein kömmt,

sondern man könnte in der Tat versucht sein, das treffende Bild für die „Volksmärchen der Deutschen" in Anspruch zu nehmen. Musäus freilich brauchte vieles nicht als Änderung und Eigenwerk zu erscheinen, was wir heute mit feinerem Stilgefühl und anderen Forderungen als Abweichung, als Stempel des Musäusschen Geistes empfinden.

Wir werden also bei Musäus keinen Volksmärchenstil zu erwarten haben, und die Untersuchung würde einen Irrweg gehen, wenn sie vor allem fragen wollte, wie weit ein solcher bereits bei ihm vorgebildet ist. Wo etwas derartiges durchschimmert, sind es ungewollte Reste der zugrunde liegenden Märchenformen. Wir werden einen eigenartigen, ganz und gar individuellen Stil finden, der nur aus seinen Beziehungen zu der Zeit und der Persönlichkeit des Musäus, wie sie sich in den beiden ersten Kapiteln ergeben haben, verständlich ist. Er durchdringt den Stoff zutiefst und macht so, in äußerster Disharmonie von Form und Inhalt, die Volksmärchen zu einer seltsamen problemvollen und singulären Erscheinung. Ein Ausgang von fünf Seiten her wird es ermöglichen, zu einem Einblick in ihn zu gelangen. Die Frage ist zu stellen nach der Komposition der Erzählungen, nach ihrem Kolorit, nach der Psychologie, mit der sie erfüllt sind, nach ihrer Sprache und nach dem Ton ihres Vortrags.

1. Komposition.

Wenn wir bei den Erzählungen, die auf Märchen im eigentlichen Sinne zurückgehen, die Umrisse der Überlieferung zum Teil bewahrt finden, so ist das nicht zu verwundern und ohne tieferes Interesse. So zeigt sich vor allem an einigen Stellen das augenscheinlichste und unzerstörbarste Kennzeichen der Volkspoesie, der Aufbau der Handlung in der Dreizahl[1]). Dreifach sind besonders alle Ereignisse in der ersten Erzählung, den „Büchern der Chronika

[1]) Axel Olrik, Epische Gesetze der Volksdichtung, Zfda. 51 S. 4.

der drei Schwestern", bei der allein auch sonst sich noch ein gewisses Zögern der gestaltenden Hand des Musäus verrät. Wenig glücklich sind in ihr der Märchen und Chronik in Vergleich setzende altertümelnde Titel und die daraus folgende Einteilung der Erzählung in Bücher. Der fortlaufende sorglose Fluß der Ereignisse im Märchen verträgt scharfe gedankliche Einschnitte nicht. Dreifach sind in der zweiten Erzählung die Nachstellungen Richildes gegen ihre schönere Stieftochter. Drei Wünsche sind der Mathilde in der „Nymphe des Brunnens" gewährt. In dreiheitlicher Parallelität verlaufen die Schicksale der Knappen Rolands. Diese letzte Dreiheit allerdings ist in ihrer Andeutung wohl volkstümlich, in ihrer Ausführung jedoch, die drei Personen gleichzeitig mit eigener Handlung und eigenem Charakter auftreten läßt, den Gesetzen der Volkspoesie widersprechend [1]). Musäus hat eben die Notwendigkeit der Einfachheit und Geradlinigkeit des Aufbaues für die Volksdichtung nicht begriffen oder nicht geachtet, er hat ihre Spuren völlig verwischt und die komplizierte Behandlungsart der modernen Novelle an ihre Stelle treten lassen.

Bei dieser allgemeinen Umwandlung hat er auch eine besondere kompositionelle Eigentümlichkeit in die Erzählungen hereingetragen. Sie besteht darin, daß die einzelne Erzählung nicht eine geschlossene Einheit bildet, sondern sich für das prüfende Auge in mehrere Bestandteile zerlegt, die zum Teil recht verschiedenen Charakter tragen und aus getrennten Quellen entflossen sind. Mag auch ihre Verknüpfung meist recht geschickt und ungezwungen sein, so ist sie doch keine Verschmelzung, und wenige Schnitte können das Ganze wieder in die Teile zerlegen. So heben sich in der „Stummen Liebe" und im „Schatzgräber" die Sagenmotive scharf heraus aus novellistischer Umflechtung, so sind in „Melechsala" die Geschichten von Heinrich dem Löwen und der heiligen Elisabeth unberechtigtes Nebenwerk.

Sehr oft beruht diese zusammengesetzte, mosaikartige Beschaffenheit der Erzählungen auf einem eigenartigen Verfahren des Musäus, das wir die Technik der Vorgeschichte nennen können. Er greift ein Motiv oder eine Person der Haupthandlung, in der er etwa einem Märchen folgt, heraus und erzählt von ihm eine selbständige Geschichte, bevor das eigentliche Märchen beginnt. Er benützt dazu Züge, die er einem anderen Märchen oder einer Sage oder auch

[1]) Axel Olrik a. a. O. S. 5.

seiner eigenen Phantasie entnommen hat. In dieser Dehnung der Erzählung nach dem Anfang hin kann er sich nicht genug tun, in der Regel treibt er sie so weit, mit den Schicksalen der Eltern seiner Hauptperson einzusetzen.

In der „Richilde" nimmt die Märchenhandlung, die dem Schneewittchentypus entspricht, nur etwa dreißig Seiten ein, während ein zweistufiger Vorbau ungefähr vierzig Seiten beansprucht. Der zweite Teil der Vorgeschichte handelt von Richildens Eitelkeit, die ihren Charakter untergräbt, von ihren Herzenswirren und der flüchtigen Vereinigung mit dem Ritter Gombald, dessen Tochter aus der ersten frevelhaft geschiedenen Ehe die später verfolgte Blanka ist. Der erste Teil führt noch weiter zurück zu den Eltern der Richilde, der Geburt des schönen Kindes und dem Patengeschenk des geheimnisvollen Spiegels, einem Werke des Erzzauberers Albertus Magnus.

In der „Nymphe des Brunnens" sollte die Handlung da beginnen, wo Mathilde als Magd in das Haus des Kreuzritters eintritt. Auch hier jedoch geht ganz ähnlich eine zweiteilige Einleitung voraus. Wir müssen im zweiten Teil Mathilde aufwachsen sehen unter dem Schutze der Nixe, die ihre Patin und Beschützerin ist. Wir müssen im ersten Teil zurückgehen bis zu der Einführung der Eltern, der Geburt der Mathilde und dem Patengeschenk des Bisamapfels, der die drei Wünsche birgt.

In „Ulrich mit dem Bühel" bilden das Liebesspiel der schönen Lukrezia mit den zwei Freiern und deren Schicksale bei der Signora Dottorena eine völlig sich genügende Haupthandlung. Die Verbindung mit der Vorgeschichte, in deren Mittelpunkt das Goldeier legende Huhn steht, ist recht oberflächlich. Aber Musäus hatte sich einmal an diese Technik gewöhnt, und so müssen wir uns auch hier die Kunde über die Eltern, über Geburt und Erziehung der schönen Lukrezia gefallen lassen. Natürlich ist es in den drei Fällen nötig, daß die Eltern bald sterben oder irgendwie aus dem Gesichtskreis geschafft werden, da die Erzählung nicht zu lange mit ihnen belastet werden darf.

Dem gleichen Verfahren wie diese Märchen mußte sich auch der Sagenstoff der Libussa unterwerfen. Bevor Libussa den Thron besteigt, gehen in einer Vorgeschichte die Erlebnisse ihres Vaters Crocus voraus. Crocus war zwar der böhmischen Stammessage und den lateinischen Quellen des Musäus bekannt, aber die zarte

Liebe zu der Baumelfe, die seine Gemahlin und die Mutter seiner Kinder wird, ist eine Hinzufügung des Bearbeiters.

Wo eine ausgeführte Vorgeschichte der charakterisierten Art bei Musäus fehlt, findet sich doch wenigstens ein Unterbau, auf dem die Erzählung sich erhebt. So werden in der dritten Rübezahllegende einige dem Praetorius entnommene Schwänke, wie „Rübezahl führt Wanderer irre", „erschreckt Weiber durch Tiergestalten", „neckt Reisige und Fuhrleute" und anderes, zu einem Bild von dem boshaften Treiben des Herrn vom Riesengebirge skizzenhaft zusammengearbeitet, mit dem dann die breitberichtete Sage von der Güte Rübezahls gegen einen armen Bauern kontrastiert. In der ersten Legende macht Rübezahl erst als Ackerknecht, Hirt und Gerichtsdiener schlechte Erfahrungen mit der Menschheit, bevor ihm die bitterste und unheilbarste aller Enttäuschungen, die Flucht der geliebten Erdentochter zustößt. Überdies erscheint die ganze erste Legende wie eine Exposition der folgenden. Selbst in einer so kleinen Erzählung wie der „Entführung" leiten einige allgemeine Ausführungen über spukende Nonnen auf das pointierte Erlebnis des schönen Fritz über.

Wenn man den Gründen nachgeht, die Musäus zu dieser Technik führten, so enthüllen sich einige der Grundgesetze seiner Bearbeitung des volkstümlichen Stoffes, denen man auch in den anderen Punkten dieses Kapitels wiederbegegnen wird.

Sie entspringt zunächst dem ganz trivialen Wunsche, die Vorlagen zu längen. Die Kürze der Märchen und Sagen erreichte das gewöhnliche Maß einer Erzählung nicht, und eine Erzählung wollte Musäus doch geben. Ein Mittel, die Vorlagen anzuschwellen, stellte sich von selbst ein, das war die novellistische Art, wie Musäus breit detaillierte und sorgfältig ausschmückte, wo die Volksüberlieferung nur andeutete. Ein zweites bestand eben in der Anhäufung verschiedenen Stoffes zu einer Erzählung. Auch die französischen Contes des fées waren bald von der Kürze Perraults abgewichen und hatten sich zu Novellen ausgewachsen. Der Erfurter Erzähler von 1787 fand ebenfalls noch nicht das Prinzip der Beschränkung. Erst die Brüder Grimm erkannten auch hierin die Eigengesetzlichkeit des Märchens an.

Ein zweites Motiv zu dieser Technik ist sehr oft in dem Bestreben zu finden, das Wunderbare der Erzählung durch Häufung noch zu steigern. Daß Musäus diesen Wunsch gehabt

hat, spricht er selbst in dem zitierten Brief an Madame Gildemeister aus: „Ich sammle dazu die trivialsten Ammenmährchen, die ich aufstutze und noch zehnmal wunderbarer mache als sie ursprünglich sind“ (siehe oben S. 20). Natürlich glaubte er die Wirkung seiner Märchen damit zu verstärken. Man sollte doppelt und dreifach erstaunt und belustigt werden. Dem blöden Märchen mußte auch in seiner wesentlichen Eigenschaft, wunderbar zu sein, nachgeholfen werden. Eine gänzliche Ahnungslosigkeit über den Sinn und die Bedeutung dessen, was wir im Märchen als wunderbar empfinden, spricht sich darin aus.

Diesem Motiv widerspricht nur scheinbar der Grund, den wir als entscheidend für die Technik der Vorgeschichte anzusehen haben. Es ist die Bemühung, das Wunderbare der Erzählung nicht unbefangen hinzunehmen, sondern in gewisser Weise zu erklären. Abgeschafft sollte und konnte das Wunderbare im Märchen nicht werden, aber es mußte seiner Unmittelbarkeit beraubt, durch Vorbereitungen und Erläuterungen mit einiger Wahrscheinlichkeit begabt werden. Es konnte das sehr gut dadurch geschehen, daß ein Wunder durch ein anderes neu hinzugefügtes motiviert wurde, wenn man nur das ferner liegende auf das nähere, verständlichere zurückleiten, wenn man nur durch Verknüpfungen ein einleuchtendes System des Wunderbaren herstellen konnte. Diese Tendenz ist bei Musäus fast selbstverständlich. Er führte ein Leben ärgster Phantasielosigkeit und trockenster Verstandesgemäßheit. In seinen Romanen war er der Führer einer Bewegung, die das Haften am Realen, Gegebenen als Forderung stellte. In seinen Rezensionen verlangte er von den Romanen strengste Wahrscheinlichkeit der Geschehnisse [1]). Er mußte auch im Märchen, soweit es möglich war, diese Richtung beibehalten. 1770 entwickelte er diesen Grundsatz in der Besprechung einer Schrift, die für ihn in das Gebiet des Märchenhaften fallen mußte:

> Eine erhitzte Einbildungskraft kann durch ungeheuere Bilder, die sie entwirft, zuweilen belustigen; aber diese Karricaturen müssen niemals ohne Absicht da seyn, sie müssen ihren gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit haben und in dieser Art Feenmährgen eben das seyn, was die Maschinen im Heldengedichte sind. (A. D. B. 12 I S. 363.)

So werden in der „Libussa“ die Prophezeiungsgabe und große Weisheit des Crocus und seiner Töchter in der Vorgeschichte dadurch

---

[1]) Vgl. Ohlmer a. a. O. S. 116 f.

erklärt, daß sie das Geschenk und Erbe einer Baumelfe sind, der man diese höheren Kenntnisse ohne weiteres zutraut. Wenn es in der Sage unverständlich war, wie Libussa bei der Wahl ihres Gemahls auf den unbekannten nie gesehenen Primislaus verfallen konnte, so räumte die Vorgeschichte diese Schwierigkeit beiseite, indem sie Libussa und Primislaus zusammenführte und in gegenseitiger Liebe entbrennen ließ. So dient in der „Richilde" und der „Nymphe des Brunnens" die Vorgeschichte dazu, die Hauptträger der Wunderhandlung, den Spiegel und den Bisamapfel vertrauter und durch die Zurückführung auf ihre Spender einigermaßen verständlich zu machen. Im „Geraubten Schleier", der über die komplizierteste exponierende Vorgeschichte verfügt, wird vor dem Beginn des eigentlichen Märchens das Zusammentreffen Friedberts mit dem kundigen Benno aller Zufälligkeit beraubt, und die Wunder des Schwanenteiches erhalten eine ausführliche Erörterung. Dabei führt die erklärende Absicht den Musäus, wie oft in ähnlichen Fällen, zu wüsten Mythologismen. Das Schwanenkleid der badenden Feen wird dadurch verständlich gemacht, daß ihre Stammtafel bis zu den „Eiern der Leda" heraufgeht: es ist ein Geschenk des „schalkhaften Schwanes", „der die unbesorgte Leda im einsamen Bade berückte". Dieser Schwan war ein elfisches Wesen, denn

> die Götterprosapie ist nichts anders als eine Gattung aetherischer Luftgeister, welche die obern Regionen der Atmosphäre, das ist, den Olymp bewohnen; sie sind das nächste Glied in der ausgespannten Kette der Geschöpfe aufwärts, das sich an die Menschheit anschlingt (Bd. 3 S. 149).

Eine hoffnungslose Verquickung der entferntesten unverstandenen Vorstellungen spricht sich hierin aus. Mit ähnlicher auf Witz abzielender Kühnheit wird die alte lüsterne und gabenspendende Hexe in „Rolands Knappen" als eine Nachfahrin der Veleda des Tacitus angesprochen, die zu diesem Zwecke natürlich ihre Jungfrauschaft verlieren muß (Bd. 1 S. 182).

Noch ein viertes Moment scheint sich in der kompositionellen Eigentümlichkeit der Vorgeschichte zu offenbaren, das sich allerdings nur in einigen Erzählungen schwach angedeutet findet und keineswegs auf bewußter Absicht des Dichters beruht. Musäus scheint sich zu scheuen, mit einer unmittelbaren Versetzung in die Märchen- und Zauberwelt zu beginnen, und gibt darum eine kürzere oder längere Einleitung, die uns zunächst ganz auf dem vertrauten Boden der Wirklichkeit läßt und frei von allem Wunderbaren und Erstaun-

lichen ist. Es entsteht auf diese Weise leicht das Gefühl eines Dualismus der Welten, der Wirklichkeitswelt und der Welt der Wunder. Das Volksmärchen hat diesen Zwiespalt nicht, es setzt unvermittelt ein, ohne eine andere kontrastierende Welt neben sich zu kennen, wie plötzlich ein Traum in uns lebt, der nichts von einem zweiten realeren Leben weiß. Hingegen findet man diesen Zug in der Volkssage[1]) und sehr oft auch im romantischen Kunstmärchen[2]), besonders meisterhaft und packend verwertet bei E. T. A. Hoffmann; er hat seinen natürlichen Ursprung in der Empfindung der Zauberwelt als einer fremden, unerklärlichen, dem gewöhnlichen Leben widersprechenden. Bei Musäus könnte man vor allem in der „Stummen Liebe" und im „Schatzgräber" dieses Gefühl der Zwiespältigkeit feststellen; auch die fünfte Rübezahllegende zeigt ein lebhaftes Wechselspiel von dem Sonnenschein des geruhigen Erdengeschehens und dem Schatten des Wunderbaren. In anderen Fällen sucht Musäus wenigstens mit einigen Sätzen einen festen Boden der Realität zu schaffen, ehe der Hexensabbath des Märchens beginnt. Die Frage nach den Mitteln, die er diesem Zwecke dienstbar macht, führt unmittelbar zu der Betrachtung des Kolorits der Erzählungen.

2. Kolorit.

Die Brüder Grimm haben das Märchen von der Sage durch die allgemein angenommene Charakterisierung geschieden, daß es sich an keinen Ort und an keine Zeit bindet, sondern frei von diesen Fesseln der Realität dahinschwebt. Muß man auch vielleicht diese Definition, als nicht zur Genüge kennzeichnend und durch Ausnahmefälle bedroht aufgeben, so bleibt doch die Beobachtung, auf die sie sich stützt, bedeutungsvoll und symbolisch für eine Grundeigenschaft des Märchens. Das Geschehen im Volksmärchen meidet in der Tat eine Fixierung in Raum und Zeit, wie es überhaupt allen festeren Beziehungen zur Wirklichkeit abgeneigt ist. Es widerstrebt jeder Bestimmung, die seinen freien Flug hemmen und es der allgemeinen Gültigkeit berauben könnte. Das Volksmärchen will nicht eine singuläre, einmal in einer einzigartigen Gestalt sich abspielende Ge-

---

[1]) Friedrich Panzer, Märchen, Sage und Dichtung. München 1905. S. 18.
[2]) Rudolf Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig 1910. S. 29, 35.

schichte sein, es will nicht als eine einmalige, nie wiederkehrende Verkettung merkwürdiger Ereignisse angesehen werden. Es ist das stets mögliche und stets sich vollziehende Erlebnis eines jeden. In weitester Folge lehnt es jede Färbung, jede reiche Milieuschilderung ab, die ihm einen allzu individuellen Charakter verleihen könnte. Natürlich muß es den Verhältnissen der Zeit, in denen es sich zur Erzählung schließt, die Farben entnehmen, mit denen es malt, aber sie sind nur blaß aufgetragen und wandelbar. Das Märchen zeigt wenig Interesse für das Gegenständliche, für das Kostüm, es prägt die Situationen nicht aus, es strebt nicht nach einem eindrucksvollen Kolorit. Das Wesentliche ist ihm die Handlung, das immer geltende Geschehen, das mit seinen Reizen und Spannungen die ursprünglichsten, nie veraltenden Gefühle der Menschen in seinen Bann zieht. Auf diese Weise erhält das Märchen den Charakter des Unbegrenzten, Verschwimmenden, Entfließenden, Flackernden.

Gerade hierfür fehlte dem Rationalisten Musäus jeder Sinn. Er brauchte das Bekannte, Klare, Stabile, und hier entglitt ihm alles ins Ungreifbare. Wenn er Volksmärchen erzählen wollte, so mußte er in diesem Punkte vor allem Wandel schaffen. Auch ihm fiel die Unabhängigkeit des Märchens von Ort und Zeit besonders auf und forderte seine umformende Tätigkeit heraus:

> Doch hat sich der Verfasser erlaubt, das Vage dieser Erzählungen zu lokalisiren und sie in Zeiten und Oerter zu versetzen, die sich zu ihrem Inhalt zu passen schienen (Vorbericht).

Als dritte augenfällige Änderung hätte er die Hinzufügung individualisierender Namen erwähnen können, da das deutsche Volksmärchen keine oder doch nur typische Namen kennt[1]).

Musäus liebt es, gleich mit den ersten Worten, womöglich noch unter Anknüpfung an historisch bekannte Tatsachen, nach diesen drei Richtungen hin einen sicheren Grund zu gewinnen: einige geordnete Takte sollen der wirren Tanzweise des Wunderbaren vorangehen. Man lese die Anfangsworte von „Richilde“:

> Gunderich der Pfaffenfreund, Graf von Brabant, lebte um die Zeit der Kreuzzüge mit so exemplarischer Frömmigkeit, daß er den Namen des Heiligen so gut verdient hätte, als Kaiser Heinrich der Hinker; ... (Bd. 1 S. 90). „Ulrich mit dem Bühel“: Nahe beym Fichtelberge, an der

[1]) Über die Namenlosigkeit im deutschen Volksmärchen vergleiche besonders August Löwis of Menar, Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena 1912. S. 15, 129.

böhmischen Gränze, lebte zu Kaiser Heinrich des vierten Zeiten ein wackrer Kriegsmann, mit Namen Egger Genebald, auf seinem Lehn, das ihm für den wälschen Heerszug zu Theil ward, hatte im Dienst des Kaisers viel Städte und Flecken geplündert, und großes Gut erbeutet, davon er drey Raubschlösser erbauete, in einem düstern Walde; Klausenburg auf der Höhe, Gottendorf im Thal und Salenstein am Flusse. (Bd. 4 S. 148). „Der Schatzgräber": Am Dienstage nach Bartholomäi, des Jahrs als Kaiser Wenzel mit der schönen Bademagd der Prager Haft entfloh, hielt nach altem Herkommen die Schäfergilde zu Rotenburg in Franken, so viel Theilhaber drey Meilweges im Umkreis um diese Reichsstadt weideten, den jährlichen Umgang, und nachdem sie in der Sankt Wolfgangs Kirche vor dem Klingenthor die Messe gehört, zogen sie ins Wirthshaus zum güldnen Lamm, lebten den ganzen Tag in Sauß und Schmauß, flöteten und schalmeyeten, und hielten ihren Schäfertanz auf offnem Markte bis zu Sonnenuntergang (Bd. 5 S. 160).

Das letzte Beispiel zeigt bereits, wie Musäus in der angedeuteten Richtung weit über die besprochenen drei Punkte hinausgeht. Wo das Märchen nur skizziert, will er feste Linien haben, wo es nur ahnt, will er anschauen. Er führt das Zuständliche in das Märchen ein, gibt ihm ein bestimmtes Milieu, verleiht ihm ein kenntliches Kolorit. Es geht den Märchen bei dem Umgang mit Musäus wie der Baumelfe in dem Verkehr mit Crocus, „die zarte Form verdichtet sich", „es gewinnt an Konsistenz". Das durchsichtige Schleiergewand des Märchens wird durch einen kräftigen Hausrock ersetzt. Das Volksmärchen verliert auch hier seine Eigenart und erfährt die Behandlung der modernen Novelle.

Eine Betrachtung der Zeiten und Orte, in die Musäus seine Erzählungen verlegt, gewährt bedeutsame Einsichten. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob Musäus ohne Grundsatz alle Zeiten heranzöge, denn die erste Rübezahllegende spielt in einer undeutlichen Urzeit und die letzte in der unmittelbaren Gegenwart des Dichters, dem aufgeklärten Zeitalter Voltaires. Aber das sind nur Ausnahmefälle; eine genau erkennbare Einschränkung und eine ganz bestimmte Absicht des Musäus sind in der Wahl der Zeiten offensichtlich. Allerdings schwanken auch zwischen den angegebenen Extremen die Zeiten der Erzählungen von Karl dem Großen (Rolands Knappen) bis zu dem dreißigjährigen Krieg (die Entführung), aber sie fallen für das Bewußtsein des 18. Jahrhunderts alle unter den Begriff des Mittelalters.

Erst mit dem Anfang oder dem Ende des großen Weltkrieges hörten für das 18. Jahrhundert die „mittleren" Zeiten auf und begann die Neuzeit.

Was vor dem dreißigjährigen Kriege lag, von Karl dem Großen an über das „schwäbische Zeitalter" hin, also die ganzen Jahrhunderte des Ritterwesens, ja über den „letzten Ritter" hinaus, war für die allgemeine damalige Vorstellung eine große unterscheidungslose Periode, über deren Dauer und Gliederung man sich nicht viele Gedanken machte[1]).

Die aus den Zeiten der Erzählungen geschöpfte Erkenntnis wird ergänzt durch eine Heranziehung der Örtlichkeiten. Auch hier findet man zunächst einen weiten Spielraum, der seine Grenze im Norden bei Rügen (Dämon Amor) und im Süden in Spanien (Rolands Knappen), Naxos (Der geraubte Schleier) und Ägypten (Melechsala) hat. Diese südlichen Ausläufer sind jedoch nur vereinzelte gelegentliche und überdies durchaus mögliche und motivierte Exkursionen von dem eigentlichen Schauplatz Deutschland aus. In Deutschland und zwar in allen seinen Teilen sind die Erzählungen lokalisiert, wie es ja auch, wenn überhaupt eine örtliche Fixation stattfinden sollte, von „Volksmärchen der Deutschen" nur selbstverständlich war. Es zeugte jedoch von bemerkenswerter Kühnheit, daß Musäus so offenkundig den Orient, das Traum- und Wunderland des 18. Jahrhunderts verließ und, wie er den neuen bürgerlichen Roman aus fremden Ländern nach Deutschland gewiesen hatte, jetzt auch das Märchen aus der verschwommenen Ferne auf die vertrauten Stätten der Heimat verpflanzte.

Die Märchen des Musäus haben also ihren Platz im deutschen Mittelalter; seine Zustände und Sitten, allerdings in recht vager, jeder Abtönung barer Auffassung, mußten dazu dienen, den Erzählungen ein kulturgeschichtliches Milieu zu schaffen, um sie realer, wahrscheinlicher zu gestalten. Wenn es auch nur wenige, ganz allgemeine Züge dieser Art waren, die das Wissen des Weimarer Professors in die Märchen hineintragen konnte, so genügten sie doch, den Erzählungen die entscheidende Färbung zu geben. Es ist nicht schwer, die Erklärung für dieses Verfahren des Musäus zu finden. Im Volksmärchen, im umfassenden Sinne des 18. Jahrhunderts genommen, lagen schon an sich vielfache Hinweise auf mittelalterliche Zustände, die nur verschärft und verallgemeinert zu werden brauchten. Zudem muß man für die Zeit des Musäus eine noch nicht überwundene verbreitete Neigung annehmen, die Begriffe mittelalterlich und märchenhaft, in seltsamer krauser Vergangenheit liegend und

[1]) Albert Köster, Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung im 18. Jahrhundert. Leipzig 1912. S. 41 f.

wunderbar weitgehend zu identifizieren. Die immer mehr anwachsende Beschäftigung mit der nationalen Vergangenheit trug dazu bei, die deutschen Volksmärchen in der Sammlung des Musäus an das Licht zu spülen, und Musäus andererseits hat eine, wenn auch recht bescheidene Stelle in der Geschichte der Wiedereinführung des Mittelalters in die deutsche Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu beanspruchen. Auch Wielands anders geartete Mischung von mittelalterlicher Ritterabenteuerlichkeit und Feenmärchenzauber kann in dieser Richtung, obgleich in geringerem Maße, auf Musäus gewirkt haben.

Vor allem war es das Ritterwesen, die für die ersten Blicke des Betrachters am meisten hervorstechende Seite mittelalterlicher Kultur, das zu dem Kolorit der Märchen herangezogen wurde. Der größte Teil der Erzählungen wird ganz und gar in die Sphäre des Rittertums gezwängt. Ritter und Edelfräulein sind die auftretenden Personen, die Höfe der Kaiser und Fürsten und die Burgen der niederen Lehnsleute die Plätze der Geschehnisse. Seitenlang kann man vergessen, daß man ein Volksmärchen und nicht eine Rittergeschichte zu hören bekommen soll.

Die erste Erzählung, das unverwüstliche Märchen von den verzauberten Tierprinzen, sträubte sich noch gegen die Übersetzung in das Mittelalterlich-Ritterhafte. Aber auch hier schon führen der Graf und seine Schwiegersöhne das Leben reicher vornehmer Ritter und Fürsten, von Höflingen und Knappen umgeben, von Scherz und Minnespiel umkost, turnierend und jagend, jeden Tag zum Feste machend. Wenn Rainald auszieht, seine Schwester zu befreien, so reitet er als junger Ritter aus, nach erlangtem Ritterschlag und Urlaub, von Schildknappen und Troßbuben gefolgt, in angeblichem Heereszug nach Flandern.

Vollkommen verrittert ist dann in der zweiten Erzählung „Richilde", das ursprüngliche schlichte Schneewittchenmärchen. Es beginnt an Gunderichs des Pfaffenfreundes, des Grafen von Brabant, klosterhaftem Hofe, wo nur gebetet und gebüßt wird. Eine ganz andere Gestalt nimmt der Hof unter der Herrin Richilde an, die von allen niederländischen Grafen umworben, an Glanz und Schmeicheleien sich freut. Ihren als der Schönsten Namen lassen die Ritter öffentlich ausrufen, bereit, dem Widerspruch in den Schranken des Turnierplatzes zu begegnen. Ein jüdischer Hofarzt steht neben ihr als gewandtes, aber versagendes Werkzeug ihrer niederen Ränke.

Das arme Schneewittchen wird zum Edelfräulein Blanka, verbannt auf ein einsames Schloß, behütet von einer feisten Duenna und von treuen Hofzwergen. Natürlich ist es ein Ritter, Gottfried von Ardenne, der sie mit Hilfe einer heiligen Reliquie rettet, an der grausamen Stiefmutter rächt und zuletzt in Liebe freit.

Über diesen engen Vorstellungskreis von Fest, Ball und Turnier gehen die Angaben des Musäus vom Ritterwesen nicht viel hinaus. Das meiste bietet „Liebestreue" mit der Schilderung einer heroldlichen Aufforderung zu freundschaftlicher Beihilfe in gefährlicher Fehde, die eine Festfreude jäh vernichtet, und mit der breiten (allerdings der Vorlage entnommenen) Wiedergabe eines adligen Leichenbegängnisses. Die Schicksale räubernder Ritter, die ein Schrecken der Kaufleute und Reisenden sind, erhalten wir in den Vorgeschichten zu „Ulrich mit dem Bühel" und zur „Nymphe des Brunnens". Der erste, Egger Genebald, fällt in einem mutigen Ausfall gegen die vereinten Scharen benachbarter schwer gereizter Ritter, der zweite, Wackermann Uhlfinger, wird von der Mannschaft des schwäbischen Städtebundes in seiner Feste mit stürmender Hand aufgehoben, sein zerschossenes Schloß geht in gierenden Flammen auf.

Ein Hereinspielen historischer Faktoren wie in dem letzten Falle, ist bei Musäus beliebt, dadurch gewannen die Erzählungen, wie er meinte, an Rückgrat. In „Melechsala" folgt er hierin nur der Volkssage, in „Rolands Knappen" spricht der Eingang von dem Tode Rolands, die „Nymphe des Brunnens" erzählt von der Fehde Kaiser Albrechts mit dem gebissenen Markgrafen Friedrich und der Schlacht bei Lucka, in „Ulrich mit dem Bühel" tritt sogar die Gemahlin Kaiser Heinrichs IV. selbst auf mit Rede und Tat.

Ritterlichen und mittelalterlichen Geist darf man freilich hinter dieser Schale der Echtheit niemals erwarten. Die Personen fühlen, denken und bewegen sich im Grunde immer wie Kleinstadtbürger des 18. Jahrhunderts. Am glücklichsten im Milieu ist darum Musäus, wenn er die ritterliche Sphäre verläßt und in das Bürgertum der Städte herabsteigt. Eigene Anschauung des häuslichen und kleinstädtischen Lebens in Weimar halfen ihm dabei die Stimmung anheimelnder Behaglichkeit zu treffen.

Im engen Gäßchen Bremens klimpert der verarmte Verschwender Franz Melcherson wohl aufgenommene Liebesmelodien zur geheimen Zwiesprache mit seinem Gegenüber, der schönen Meta, die am Webstuhl fleißig spinnt oder in zarter Antwort blühender Blumen pflegt.

Die argwöhnisch-strenge, aber nicht tyrannische Mutter muß mit Entsetzen erleben, daß ihre Tochter den Antrag eines reichen Hopfenkönigs abschlägt, erhält aber zuletzt in Franz einen gebesserten, wieder zu Wohlstand gelangten Schwiegersohn („Stumme Liebe"). Etwas von dem Kleinstadtleben im „Urfaust", in das Harmloseste übertragen, klingt hier leise an.

Im gemütlichen Rotenburger Wirtshaus zum goldenen Lamm findet Peter Bloch, der vom Garkoch und Weinmeister bis zu dem Beruf eines säcketragenden Esels herabgestiegen ist, bei Geschwätz und Trank einen Trostaufenthalt vor Zank und Qual, die ihm seine Frau zu Hause auftischt. Seine Tochter, die tugendhafte, emsig stickende Lucine, entsagt einem aussichtslosen Liebesspiel mit dem armen Fridolin und wird durch Hochzeit und Reichtum, um die sich das Geflüster der neugierigen und klatschsüchtigen Mitbürger spinnt, belohnt („Der Schatzgräber"). Noch tiefer herab zum Handwerksgesellen, Bauern und Glashändler, zu mittelalterlichem hochnotpeinlichen Gerichtsverfahren und einfachstem Haushalt des Dorfes führen schließlich die zweite, dritte und vierte Rübezahllegende. Viele Illustratoren, wie Ludwig Richter, haben diese bürgerliche Seite der Erzählungen erkannt und hervorgehoben; zu bedauern jedoch bleibt, daß die „Volksmärchen" nicht in ihrem Gemisch von Ritterlichkeit und häuslichem Leben des 18. Jahrhunderts in Daniel Chodowiecki einen kongenialen, ähnlichen Vorstellungen anhängenden Bildner gefunden haben.

Als eine wichtige Seite mittelalterlicher Kultur ist das kirchliche Leben in den „Volksmärchen" mit größtem Nachdruck betont worden. Unaufhörlich werden Messen gelesen, Kirchgänge gehalten, Wallfahrten und Reisen in das gelobte Land unternommen, Exequien gefeiert, Spenden an die Kirche gegeben. Die Gräfin in der ersten Erzählung erhält durch den Segen eines Eremiten erneute Fruchtbarkeit. Richilde wächst im Kloster auf, flüchtet aber, so oft sie kann, aus der Einsamkeit der Zelle in das Sprachzimmer, mit den besuchenden Vettern zu plaudern. Um ihre Hand zu erringen, löst Graf Gombald einen Scheidebrief bei dem Erzbischof von Mecheln und verstößt sein unglückliches Weib in das Kloster. In „Rolands Knappen" läßt sich Andiol, beim „pompösen Kirchzug" von Bettlern umdrängt, um seinen goldzeugenden Kupferpfennig beliften. Zu einem Einsiedler führt Friedbert im „Geraubten Schleier" die Flucht, er bleibt bei ihm, wie Simplex bei seinem unbekannten Vater, nur

daß der alte wein- und liebeslustige Benno wenig Recht zur Kutte und zum Ruf der Heiligkeit hat. Von der öffentlichen Kanzel aus läßt Franz in der „Stummen Liebe" den Segen für einen jungen Reisenden erbitten, um so Meta Kundschaft von seinem Scheiden zu geben. Lukrezia in „Ulrich mit dem Bühel" stiftet ein adliges Nonnenkloster auf dem Rammelberg bei Goslar von den Geschenken, die ihr durch die Verliebtheit des Grafen Ulrich zugeströmt sind.

Nicht allein zu objektiver Zeichnung des Milieus zog Musäus das religiöse und kultische Leben hinzu, sondern auch zur Verspottung katholischen Priester- und Kirchentums. Schon die Parodierung der Legende von dem Rosenwunder der heiligen Elisabeth wies auf diese Absicht hin. Der Probst von Eldagsen in „Liebestreue" ist das Muster eines mittelalterlichen hohen Geistlichen. Seine tiefe Gelehrsamkeit weiß die Frage nach der Anzahl himmlischer Geister, die auf einer Nähnadelspitze Platz nehmen können, zu lösen. Junge schöne Damen finden für ihren Kummer bei ihm stets einen Trost, deshalb wendet sich auch die Gräfin Jutta von Hallermünd, der das Treuversprechen an ihren gestorbenen Gatten lästig und peinigend ist, an seine Weisheit. Der korpulente Herr antwortet zu ihrer Zufriedenheit. In den himmlischen Gefilden gibt es keinen Ehestand; wie dürfte der unvermeidliche Ehezwist die Wohnungen des Friedens entweihen? Wenn sein armes Kloster bedacht wird, kann die Kirche das unvorsichtige Gelübde lösen. In der „Nymphe des Brunnens" treibt Friedbert einen blühenden Handel mit dem begehrten Nachlaß des unfrommen Benno. Er verkauft zu frohem Erwerb die Fetzen seines Eremitenrockes und als schmerzenvertreibende Zahnstocher die Späne seines Weißdornstabes.

Einen ernsteren Ton schlägt die zweite Rübezahllegende an. Hier enthüllt der „Bruder Graurock" (Bürger) in seinem Bemühen, die Seele des unschuldigen zum Galgen verdammten Benedix zu retten, heillose Unsinnigkeiten katholischer Lehre und Praxis. Einen furchtbaren Höllenschlund mit betriebsamen Teufeln läßt er vor seinen erstarrenden Augen aufsteigen. Eine hundertjährige Büßung im siedenden Schwefelpfuhle des Fegefeuers ist ihm gewiß, und sie würde tausendjährig sein, wenn der Ermordete ein rechtgläubiger Christ, nicht ein Jude gewesen wäre. Zuletzt findet auf die Klagen des Gepeinigten eine Ermäßigung der Strafe zur Versenkung bis an die Knie statt.

Bis zu dem Vater der Christenheit, Gregor IX., versteigt sich

der Spott in „Melechsala“. Der Papst ist unempfänglich für die Bitten des Grafen Ernst und der bekehrten ägyptischen Prinzessin um Gewährung der Doppelehe. Aber als Melechsala ihr siegreich schönes Antlitz entschleiert und mit perlenden Tränen ihn beim heiligen Pantoffel beschwört, entglimmt der letzte Zunder irdischen Fühlens in dem Herzen des Oberhirten, und sein Mund spricht Wohlwollen. Die kasuistische Klerisei Roms wird zum Entscheid eingesperrt, und das Verlangen der Hungernden nach dem köstlichen Gastmahl des Grafen vor der verschlossenen Tür gibt der Beratung den willkommenen Ausschlag.

Mit dieser feindlichen Tendenz schließt sich Musäus einer starken Strömung seiner Zeit an. Auch die Ritterromane, die bald nach den „Volksmärchen“ einsetzten und zu erschrecklicher Fülle anschwollen, lassen in ihrer Darstellung mittelalterlichen Lebens diesen Zug der Gegnerschaft gegen katholisches Kirchen- und Mönchswesen nur selten vermissen. Allerdings hat er hier einen viel schrofferen Charakter angenommen; vor allem bei Veit Weber ist der leichte Spott des Musäus zu einem abgrundtiefen Haß geworden[1].

Dieser altertümelnden Richtung in der Färbung der „Volksmärchen“ steht eine weniger auffällige volkstümelnde zur Seite. Wie Musäus es liebte, Anspielungen auf nicht näher behandelte Sagen und Legenden in die Erzählungen einzuflechten (auf die Sage von Bischof Hatto und den Mäuseturm V, 27, auf die Legende von den heiligen Siebenschläfern I, 44 u. a. m.), so erfüllte er sie auch weiterhin mit kurzen Zügen des Volksglaubens und der Volkssitte, wo es ihm geeignet erschien. Er wollte seinen Vorlagen nachhelfen, wollte volkstümlicher und seltsamer, reicher und anschaulicher sein, als das Märchen selbst. Als in „Liebestreue“ der Hochzeitszug der untreuen Witwe über den Schloßhof nach der Kapelle sich bewegt, ächzt eine Wehklage auf dem Dache, und eine Eule im dunkelsten Winkel des Turmes antwortet als Vordeutung erwachenden Unheils (Bd. 3 S. 278, vgl. Jakob Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Aufl., S. 950). In der Weise des Vögleins Kreideweiß erfährt Wackermann Uhlfinger den Tod der geliebten Gemahlin (Bd. 2 S. 218; G.D.M. Nachträge, S. 328). Schwer lastend würgt der Alp, von den zaubernden Schwestern der Libussa gesandt, an dem Hals

[1]) Vgl. Carl Müller-Fraureuth, Die Ritter- und Räuberromane. Halle 1894. S. 13 ff., und die Rezension von Köster, Afda XXIII S. 296.

des schlafenden Ritters Wladomir (Bd. 3 S. 52; G.D.M. S. 384). Von dem Werwolf glaubt man die Kinder der Mathilde in der „Nymphe des Brunnens" geraubt (Bd. 2 S. 274), und die Schäfer schützen ihre Herden vor ihm durch einen kräftigen Andreassegen (Bd. 5 S. 161; G.D.M. S. 915 ff.). Als die wackere Frau in der vierten Rübezahllegende Ziege und Hipplein verendet findet, meint sie nicht anders, als daß sie von einer Unholdin gesterbt seien (Bd. 2 S. 129). Irrlichter locken den jagenden Ernst von Gleichen von dem Heere ab (Bd. 5 S. 22); blaue Flämmchen und weiße Schatten gespenstern um das Monument des Grafen von Hallermünd (Bd. 3 S. 276). Träume vom Ausfall der Zähne deuten auf Tod (Bd. 3 S. 235 und Bd. 5 S. 113), von Zahlperlen auf Tränen (Bd. 3 S. 235). Unheilverkündend ist das Weinen einer Braut am Hochzeitstage (Bd. 3 S. 183). Wenn der Trinkbecher des abwesenden Herrn bei lichtem Tage zur Mittagsstunde mit lautem Riß zerbricht, ist sein Hinscheiden gewiß (Bd. 3 S. 235 f.). Die Planetenstellung des aprilgeborenen Mädchens verrät ihren Charakter:

> Ein Mägdlein in diesem Monat gebohren, ist holdseligen freundlichen Angesichts und schlanken Leibes, aber veränderlichen Gemüths, hat Belieben zum Mannsvolk. Mag ihr Ehrkränzlein wohl in Acht nehmen, und so ein lachender Freyer kommt, mag sie ihr Glück nicht verpassen (Bd. 4 S. 50).

Der Gang Mariä über das Gebirge, der Aspekt des Siebenschläfers, die Blüte des Haidekrautes sind untrügliche Kennzeichen des kommenden Wetters (Bd. 5 S. 161). Klärchen in der zweiten Rübezahllegende erschrickt bei dem Anblick des Morgenhimmels, der, blutrot und mit schwarzen Wolken behängt, nichts Gutes für den geliebten Benedix verspricht, und sieht nicht die Rose guter Vorbedeutung, die an dem glimmenden Docht der totgebrannten Lampe hängt (Bd. 2 S. 79; G.D.M. S. 951, N. S. 442). Durch das unbetrügliche Sieb, das vor dem Dieb und Mörder die Drehung beginnt, findet Crocus unfehlbar den Missetäter in der im Kreise stehenden Gemeinde (Bd. 3 S. 18 f.; G.D.M. S. 927 f., N. S. 321). Gegen Hieb und Schuß schützt die Passauer Kunst (Bd. 1 S. 86).

Auch in solchen gutbelauschten Einzelzügen also zeigt sich Musäus als unverächtlicher Kenner volkstümlicher Tradition, nur daß er, von keiner Erkenntnis und Forderung der Stilreinheit des Märchens geleitet, in ihren Anwendungen fehlging.

Diese vollere Farbengebung hat offenbar eine veränderte Ein-

stellung des Hörers gegenüber dem Märchen zur Folge. Durch die Sättigung mit realerem anschaulichen Gehalt verliert das Volksmärchen etwas von dem Reiz der Erdenferne, büßt etwas ein von dem Duft des Wunderbaren. Wir sind nicht von vornherein und ausschließlich von ungewohnten und unvollziehbaren Vorstellungen umgeben und brauchen die Berührung mit dem geruhigen, vertrauten Boden der Wirklichkeit nie ganz aufzugeben. Die Märchen spielen nicht mehr in einem Irgendwo, Überall und Nirgends, das sich jeder näheren Bestimmung entzieht, sondern die geographische und zeitliche Gebundenheit versetzt uns in ein reiches und bekanntes Milieu. Nicht mehr Phantasiegestalten, wie die vielen Könige, Königinnen und Königssöhne, die unbekannter Herkunft und recht unköniglichen Benehmens sind, nicht arme Knaben und Mädchen, die zu überströmendem Glück und Reichtum gelangen, treten auf, sondern möglichere und bestimmtere Gestalten, Fürsten, Grafen und Edelfräulein, oder Menschen in festen bürgerlichen Verhältnissen. Ganz von selbst schwinden durch diese Fixierung und Rationalisierung viele Sonderbarkeiten und Merkwürdigkeiten des Märchens, die mit der neuen Umgebung unverträglich sein würden, mehr und mehr ähneln sich die Erzählungen der reale Verhältnisse schildernden und in geordneten Kurven sich bewegenden Novelle an. Ein vergleichender Blick auf die rationalisierte und realisierte Erzählung „Richilde" und das reine Volksmärchen (in der Textvariante der K. H. M.) enthüllt den tiefgehenden Unterschied mit aller Deutlichkeit.

Eine ganz und gar irreale Welt umwebt uns im Volksmärchen, die auch nicht einen der Züge unserer Wirklichkeitswelt trägt; bei einem Könige spielt es und bei den Zwergen hinter den Bergen; es weiß von keiner Zeit und keinem Zeitverlauf; einmal ist es geschehen, und es ist Winter, als es beginnt. In der „Richilde" dagegen leben wir in Brabant zur Zeit der Kreuzzüge und erhalten genaue Rechenschaft über den Verfluß von Jahr und Tag. In diesem klar gesehenen Rahmen müssen sich die seltsamen Motive des Märchens einer Wandlung unterziehen oder werden ausgeschieden, wenn sie sich nicht verständlich einfügen wollen. Aus dem geheimnisvoll klingenden sich erfüllenden Wunsch der Königin, ein Kind zu bekommen, weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie Ebenholz, wird das vernünftige Verlangen einer kinderlosen Gräfin. Aus der Flucht Schneewittchens in die merkwürdige Behausung der sieben Zwerge wird der Aufenthalt in einem normalen Waldschloß mit

Hofzwergen. Aus den Schleichwegen und Verkleidungen der hinterlistigen Königin als Höckerin werden offizielle Besuche der Stiefmutter. Das Scheitern ihrer Anschläge wird nicht durch Zufälligkeiten und Unbegreiflichkeiten, sondern durch den Betrug des ehrlichen Juden Stambul, der die Giftprodukte nur betäubend, nicht tödlich macht, herbeigeführt. Die böse Königin besucht nicht in unwahrscheinlicher Freiwilligkeit die Hochzeit ihrer Stieftochter, sondern wird zu der vermeintlichen eigenen Hochzeit gelockt. Die furchtbare Strafe erfolgt auf ihren eigenen Spruch. Der mitleidige Jäger im wilden Wald mit dem Mordbefehl gegen das rührend schöne Schneewittchen und die Liebe des Königssohnes zu der Verstorbenen im gläsernen Sarg fehlen ganz. So ist fast die ganze Handlung erklärlich und einleuchtend geworden, nur der Zauberspiegel bleibt als schlechthin Wunderbares zurück.

In anderen Erzählungen, wo kurze Volkssagen sich zu breitem novellistischen Geschehen ausgewachsen haben, wie in der „Stummen Liebe" und im „Schatzgräber", werden wir vollends unter fast gänzlicher Zurückdrängung des Irrationalen durchaus in die Welt unserer Wirklichkeit gestellt. Mit dem eigentlichen Volkmärchen gibt es hier wenig Gemeinsamkeiten mehr, wohl aber finden sich Wesenszüge eines neuen Kunstmärchens vorgedeutet, wie es in der Romantik zur Ausbildung gelangt ist.

In die gleiche Richtung der Rationalisierung und Realisierung der Erzählung führt auch die Erfüllung des Stoffes mit einem feineren und verständlicheren seelischen Gehalt; neben der äußeren wird auch die innere Wahrscheinlichkeit der Ereignisse angestrebt.

3. Psychologie.

Wie sich das Märchen nach außen jeder festeren Formung, jeder eindeutigen Farbengebung entzieht, die seine Einordnung in die bekannte Welt der Dinge und Ereignisse gestattete, so bleibt es auch in dem seelischen Geschehen, das sich in ihm abspielt, ungestaltet und unfaßbar. Und wie die Außenwelt im Märchen sich den Regelmäßigkeiten und Gesetzen nicht fügt, die wir in ihr erkannt haben, so beruht es auch in dem Innenleben des Menschen auf ganz anderen Bedingungen und Voraussetzungen, als wir anzunehmen gewohnt sind. Der Mensch einer späten reifen Kultur, der seine Seele im Märchen wiederzufinden hofft, der an ein unmittelbares Ergreifen

des Märchens mit dem eigenen Fühlen glaubt, wird enttäuscht und unheimlich erschreckt sein.

> Das Märchen ist eine Art Undine, ein schönes Kind ohne Seele, das heißt ohne Menschenseele. Würden wir ihm von unserer menschlichen Gerechtigkeit, Wahrheit, Liebe reden, es würde uns gar nicht verstehen und uns lachend seine Willkür entgegensetzen[1]).

Arm und einfach sind die Helden des Märchens in ihrem Denken und Fühlen, und das Märchen hat keine Frage nach den seelischen Zuständen und Wandlungen seiner Menschen. Nicht aus dem Innern der Menschen strömt das Erleben im Märchen, sondern die Ereignisse treten von außen her an sie heran, und sie folgen ihnen mit einer Unbewußtheit und Unberührtheit, die uns an die Sicherheit und Dumpfheit des Schlafwandlers erinnert. Eine Verknüpfung von Mensch und Geschehen nach den uns geläufigen Einsichten ist noch nicht oder nur in den leisesten Anfängen gegeben.

Es fehlt ja auch noch der individuelle Mensch, der differenziertere seelische Regungen zeigen und überlegte, zweckbewußte Handlungen ausführen könnte, es fehlt die Bestimmtheit und Stabilität des Innern, der scharf umrissene Charakter. Den Einzelmenschen in der Unterschiedenheit und Besonderheit seines Wesens hat das Volksmärchen noch nicht erfaßt; nur in ganz grober Form ist es, aus seiner ursprünglichen, immer noch gelegentlich hervorbrechenden Amoralität sich emporringend, zu der Erkenntnis gelangt, daß es gute Menschen gibt, die recht, und böse, die schlecht handeln.

Für den Nacherzähler einer späten Zeit spinnen sich ganz von selbst die Fäden psychologischer Erklärungsweise zwischen die Ereignisse, verdichten sich unbewußt die schattenhaft gesehenen Menschen zu volleren Charakteren. Bei dem Rationalisten Musäus vollzieht sich dieser Prozeß in gewollter Tätigkeit. Er erstrebt in seinen Erzählungen, über die Vorlagen hinausgehend, eine psychologische Vertiefung und eine geprägtere Charakteristik.

Die schlichte Erzählung der Schicksale des kleinen Schneewittchens kann ihm nicht genügen, sein Blick gleitet zu der Stiefmutter, die in ihrer unerbittlichen Grausamkeit und dem Stolz, der eine höhere Schönheit neben sich nicht dulden kann, ein fesselndes Problem bietet. Von der Wurzel an wird ihre Entwicklung verfolgt, wie sie in dem Sprachzimmer des Klosters den ersten Einflüsterungen der ihrer

---

[1]) Albert Köster, Schiller als Dramaturg. Berlin 1891. S. 234.

Schönheit schmeichelnden Ritter ein verderbliches Gehör schenkt, wie ihre Eitelkeit durch das tägliche Lob sich immer breiter entfaltet, wie ihr die Gabe des unbestechlichen Spiegels, die zum Segen gereichen sollte, durch die bereitwillige Bestätigung ihrer vergleichlosen Schönheit zum Fluch wird, wie ihre Hoffart an dem Verlangen nach alleiniger Anerkennung unheilbar krankt. Auf nichts als auf neue Eroberungen bedacht, muß ihr die wahre Liebe fremd bleiben, bis der törichte Wunsch nach dem schönsten Mann, durch den Spiegel irre geleitet, zu Verderben und Jammer führt. Als der Spiegel sie nicht mehr als die Schönste anerkennt und das Bild ihrer Stieftochter Blanka zeigt, entsteht aus der verletzten Eitelkeit zehrender Haß und aus dem Haß erwächst entsetzliches Handeln. Der blanke Spiegel, „durch den vergifteten Hauch des Lasters angeweht", erblindet mehr und mehr[1]), und Richilde scheitert zuletzt in ihrer Bosheit, von dem rächenden Helfer ihrer Stieftochter betrogen und hart bestraft. Dem Märchen ist hier die fremdartige Aufgabe geworden, die Darstellung einer psychologischen Entwicklung zu geben; die Vorgänge sind uns innerlich greifbarer geworden, aber das Märchenhafte ihrer Unbefangenheit ist zerstört.

Ebensowenig wie Richilde wissen die Knappen Rolands einen weisen Gebrauch von den ihnen verliehenen Wundergaben zu machen, während Mathilde in der „Nymphe des Brunnens" zu ihrem Heil wenigstens den dritten Wunsch an den Bisamapfel nicht leichtsinnig verschwendet und deshalb vor Schmach und Tod bewahrt bleibt. Mit dem bunten Spiel von dem Glück und dem Verlust der drei Soldaten im Volksmärchen konnte Musäus sich nicht zufrieden stellen. Er will in der Erzählung zeigen, wie die beschränkten Tröpfe, — auch Sarron macht trotz der Hegemonie seiner Dreischrittschlauheit über die Kameraden keine Ausnahme — in den unverdienten Besitz köstlicher Güter gesetzt, nichts Eiligeres zu tun haben, als durch albernes Betragen und Maßlosigkeit ihr Glück zu verscherzen. Die Psychologie des Dummkopfes, des Hans im Glück ist hier Musäus ganz köstlich gelungen.

Gewöhnlich ist es die Liebe, von der bei Musäus die Durchdringung des alten schlichten Stoffes mit feinerem, aber auch entstellenden Geist ausgeht. Auch dem Volksmärchen ist die Liebe das

---

[1]) Vgl. zu diesem Motiv Bolte in den Anmerkungen zu Wetzels Reise der Söhne Giaffers B. d. St. L. V. 208 S. 203.

wichtigste Thema, und sie tritt in ihm mit der Intensität und Schrankenlosigkeit der Gefühle aus der Frühzeit des Menschen auf, aber ihr Wirken ist mehr das einer Naturkraft als einer bewußten Seelentätigkeit, und der Reichtum menschlichen Innenlebens entzündet sich nicht an ihr.

Dem Schwanenjungfraumärchen gewinnt Musäus in dieser Hinsicht im „Geraubten Schleier" die tiefere Lösung ab, daß Kalliste, die nach Erlangung des Schleiers, empört über die Hinterlist Friedberts, geflohen ist, doch den Betrüger nicht vergessen kann und an der Trennung von ihm wie an einer zehrenden Krankheit dahinsiecht. Die Wiedervereinigung beider findet dann dadurch statt, daß Kalliste dem reuevoll sie aufsuchenden Friedbert, von der Treue seiner Liebe gerührt, aus freiem Willen die Hand zur Ehe reicht. Weniger geglückt ist die gleichgestimmte Vertiefung in „Ulrich mit dem Bühel". In einem tändelnden Liebesspiel mit der schönen Lukrezia, in der jeder aus Eitelkeit Sieger zu bleiben bemüht ist, verstrickt sich Graf Ulrich in die Fesseln einer wahren Neigung. In seiner Werbung zurückgewiesen, bewährt er eine hartnäckige Treue, die ihm nach der Erfüllung der unmöglichen Bedingung, seinen Körper schlank zu machen, nachträglich auch das Herz der Lukrezia gewinnt.

Die Sagen erfahren die gleiche Behandlung wie diese Märchenstoffe; ein Thema von herber Unnahbarkeit, den Traum des böhmischen Volkes von einer Stammesherrscherin Libussa, macht uns Musäus durch eine rein innermenschliche Deutung durchaus nachfühlbar. Der hoheitsvollen Königin wird eine Neigung zu dem armen Ritter Primislaus in das Herz gelegt, während Primislaus nach dem Zusammentreffen mit Libussa von ihr völlig bezaubert ist und in hoffnungsloser Liebe das Leben eines Ackerbauers führt. Libussa ist deshalb gegen alle Bewerbungen der Edlen Böhmens unempfindlich und gefeit, und als das Land auf ihrer Vermählung besteht, hält sie den Augenblick für gekommen, die eigenen Wünsche mit den Forderungen ihrer Untertanen zu vereinen; sie betrügt das Volk durch die Vorspiegelung einer blinden, von den Göttern geleiteten Wahl, die natürlich auf Primislaus fällt. Der Sinn der alten Sage ist damit allerdings vernichtet.

Auch dem wunderlichen Treiben des Berggeistes Rübezahl hat Musäus eine tiefere Bedeutung abgewonnen, indem er ihn in der ersten Legende von dem ihm unbekannten und anfangs anziehenden

Menschengeschlecht vor allem durch den unglücklichen Ausgang seiner Liebe zu der listigen Emma enttäuscht sein läßt, worauf er nun in den folgenden Legenden seinen allerdings meist in Gutmütigkeit umschlagenden Unmut gegen die Menschen austobt. Wo Musäus ganz frei erfindet, wie bei der Umkleidung, die er dem schmalen Sagengehalt der „Stummen Liebe" webt, bewegt er sich vollends auf dem Boden eines modernen novellistischen Liebesspiels. Der „Liebestreue" schließlich könnte man fast den Namen einer psychologischen Studie beilegen. Die Frau wird hier in der Überschwänglichkeit und Schwäche ihres Herzens gezeigt, wie sie eine Dauer des Bundes mit dem geliebten Manne auch über den Tod eines der beiden Gatten hinaus schwärmerisch verlangt, wie sie in übertriebener Klage über den Dahingeschiedenen zu vergehen droht, wie sie aber nicht, ohne zu lieben und geliebt zu werden, leben kann, so daß sich in die lästig werdende Trauer bald eine neue Neigung mischt, bis sie ihrem Verlangen nach dem unreifen Pagen, dem Zeugen und Berichterstatter von dem Tode ihres Mannes, nicht länger zu widerstehen vermag.

Eine im ganzen ungünstigere Beurteilung der Frau in den „Volksmärchen" ist aus dieser Erzählung nicht herzuleiten. Musäus liebt es überhaupt, an den komischen Romanen des gleichzeitigen Englands geschult, seine Charaktere mit kleinen Schwächen und Lächerlichkeiten zu begaben, ihrem Wesen und Handeln einen humoristischen Anstrich zu geben und trifft damit die Frau wie den Mann. Nicht gerade viele Farben zur Charakterisierung hat Musäus auf der Palette; oft geht er über das Schemenhafte, Andeutende seiner Vorlagen kaum hinaus, bisweilen gelingt ihm aber auch eine vollere, reichere Gestalt, wie sie in dem Rahmen schlichter volkstümlicher Erzählungen unmöglich ist, wobei die Variationsweite der Charakteristik bei der Frau geringer ist als beim Mann.

Musäus kennt die eitle, auf ständige Liebeleien bedachte, gewissenlos gewalttätige Frau, wie Richilde in dem Schneewittchenmärchen und die Königin Urakka in „Rolands Knappen", die fast wie ein aus den Dramen der Genies übernommenes Kraftweib erscheint. Auch Lukrezia in „Ulrich mit dem Bühel" neigt anfangs zu dieser Gruppe, ebenso schließen sich ihr die Schwestern der Libussa, Bela und Therba, an. Sonst ist das junge Weib aus zarterem Stoff, sanft und gut, aber durchaus nicht schwächlich, sondern lebensbedürftig und liebebegehrend, auch mitunter zu List und Flucht ge-

neigt, um dem Mann ihres Herzens anzugehören. Meta in der „Stummen Liebe" und Lucine im „Schatzgräber" sind trotz der argwöhnischen Hut strenger Mütter von Liebe ergriffen, Emma weiß ihren Räuber Rübezahl und Libussa das Volk zu betrügen, Blanka folgt dem rettenden Gottfried von Ardenne, Melechsala flieht mit dem Grafen Ernst, und das Fräulein in der „Entführung" wird an dem gleichen Schritte nur durch die Dazwischenkunft des Gespenstes gehindert.

Trefflich hat Musäus ältere Frauen beobachtet: die gallige, streitsüchtige Mutter Lucines, die ihrem Mann das Leben zur Hölle macht, die Mutter Metas, die ähnlich, aber etwas milder und nachgiebiger geraten ist, das brave Bauernweib in der vierten Rübezahllegende mit der rührenden Liebe zu ihren Kindern und der tapferen Ergebenheit in ein mühevolles Leben, und aus einer feineren Sphäre die Gräfin Cäcilie, die über allen Aberglauben erhaben und von überlegener Klugheit ist, aber doch bei der vermeintlichen Geistererscheinung in Ohnmacht fällt und von Rübezahl auf eine geistvolle Art geneckt und in den Ruf einer „Schweberin oder Seherin" gebracht wird.

Wie weit derartige Gestalten über die Einfachheit volkstümlicher Erzählungen herausgewachsen sind, kann man auf der männlichen Seite an der Nebenfigur des alten Benno im „Geraubten Schleier" erkennen. Das Märchen nennt nur in ganz typischer Darstellungsweise einen Alten, der dem Jüngling den Weg weist, bei Musäus wird er zu einer ausgebildeten prächtigen Gestalt. Obwohl er seit Jahrzehnten in der Kutte eines Einsiedlers gelebt hat und in den Ruf eines hervorragenden Heiligen gekommen ist, steht er doch frommen Gedanken ferner als jeder andere. Nicht die Andacht hat ihn in die Wildnis gelockt, sondern die Sehnsucht nach der badenden Geliebten, und als der Freudenbecher die Zunge des Greises gelöst hat, schwatzt er von „Traubensaft und Minneglück" und weiß nichts von himmlischen Betrachtungen. Ebenso ganz gegen die Gewohnheiten des Märchens verstoßend ist das komplizierte gleichzeitige Auftreten dreier Helden mit selbständigen, bei allen gemeinsamen Zügen fein differenzierten Charakteren in „Rolands Knappen". Andiol ist der kriegerische, stürmische, das erste beste Ziel ungestüm erstrebende, der als Childerich der „Sohn der Liebe" mit seinem maßlos ausgeschütteten Gold den Preis am Hof und bei der Königin zu erringen sucht. Amarin ist noch gedankenleerer, austernhaft, von

jedem Beispiel geleitet; er ist es, der als Vorsteher des wichtigen Küchendepartements die Geheimnisse der Wundergaben plump verrät. Für seine Kameraden ist Sarron an Schlauheit geradezu ein Gott, aber als er sich von seiner ungelenken Phantasie verführen läßt, den Liebhaber der Urakka als Feenkönig Dämagorgon[1]), der in die Körperwelt der Erscheinungen in der Gestalt eines blöden arkadischen Schäfers eintritt, zu spielen, scheitert die Einfalt des „Luftmonarchen" an den raffinierten Künsten der Königin.

Musäus hat eine herzliche Freude an dem bequemen, gedankenlosen Leben dieser Burschen; und überhaupt ist ein sorgenfreies, unbekümmertes Genießen der Stunden ein häufiger Charakterzug der Männer in seinen Märchen. Das gilt in besonderem Grade von den Königen und hohen Herren, die eine lange Gefolgschaft des Ahasver in Goethes „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", einer Rolle des Musäus auf dem Weimarer Liebhabertheater, bilden:

Mit Müh hat keiner sich das weite Reich erworben,
Und keiner jemals ist aus Sorglichkeit gestorben[2]).

Die schärfste Ausprägung dieses Typus ist der phlegmatische König Garsias in „Rolands Knappen", dessen Wohlbehagen und Mißstimmung ganz von der Befriedigung seines verwöhnten Magens abhängig ist; über den uferlos leichtlebigen Grafen der ersten Erzählung, der in dem Handel mit seinen Töchtern soviel Glück und Geschicklichkeit zeigt, führt die Reihe hin zu dem Fürsten Udo im „Dämon Amor", der sich von den Lasten der Regierungssorgen freizuhalten weiß, und dem Kreuzherrn Graf Konrad in der „Nymphe des Brunnens", der als Feind jeder trüben Stunde an keiner Lustbarkeit vorübergeht.

Als ein Schutzpatron des schlichten Verstandes zeigt sich Musäus auch in der Vorliebe für junge Helden, die, wie der Dummling des Märchens, mehr durch Glück als durch ihre Klugheit zu der Seligkeit dieser Erde gelangen. Der biedere Schwabe Friedbert wird zum Gemahl der schönen Kalliste aus feenhaft königlichem Geschlecht, und Franz in der „Stummen Liebe", der in Dummheit ein großes Vermögen durchgebracht hat, entrinnt durch seine Keckheit den Gefährdungen durch die Geisterwelt und erwirbt neuen Reichtum und eine liebliche Braut dazu. Auch ein alter Herr, Peter Bloch im

---

[1]) Demagorgon ist der Beherrscher der Feen in der Dichtung der Renaissance. Vgl. Zft. f. vergl. Literaturgesch. N. F. Bd. XII S. 22 ff. [2]) W.A. Bd. 16, 21.

„Schatzgräber", zeigt sich dieser Gruppe verwandt; obwohl seine Fähigkeiten nicht darüber hinausgehen, Säcke zur Mühle zu schaffen und im Wirtshaus zum goldenen Lamm endlos zu zechen, ist ihm doch der müheloſe Gewinn eines großen Brockenschatzes beschieden. Gestalten aus dem Volksleben, wie Peter Bloch, gelingen Musäus besonders gut, weil ihm hier das eigene Sehen zu Hilfe kommen konnte; zahlreich und anschaulich treten sie uns in den Rübezahllegenden entgegen, wie der kecke Schneidergesell Benedix, der rechtliche Bauer Veit, der geizige Glashändler Steffen.

In den Legenden wagt sich Musäus auch an eine Charakterisierung des Berggeistes selbst, die das Wesen Rübezahls in der Auffassung der kommenden Zeiten festgelegt hat. Er erkennt das vielfach Auseinanderstrebende und Widerspruchsvolle in den zahllosen Geschichten über Rübezahl und gibt ihnen eine einigende Erklärung in dem zwiespältigen Charakter des Herrn vom Berge. Ganz unvolksmäßig entwickelt er ihn am Anfang der ersten Legende mit unmittelbaren breiten Worten, den Vergleich mit der modernsten ihm unleidlichen Erscheinungsform menschlicher Persönlichkeit heranziehend:

> Denn Freund Rübezahl sollt ihr wissen, ist geartet wie ein Kraftgenie, launisch, ungestüm, sonderbar; bengelhaft, roh, unbescheiden; stolz, eitel, wankelmüthig, heute der wärmste Freund, morgen fremd und kalt; zu zeiten guthmüthig, edel, und empfindsam; aber mit sich selbst in stetem Widerspruch; albern und weise, oft weich und hart in zween Augenblicken, wie ein Ey, das in siedend Wasser fällt; schalkhaft und bieder, störrisch und beugsam; nach der Stimmung, wie ihn Humor und innrer Drang beym ersten Anblick jedes Ding ergreifen läßt (Bd. 2 S. 5).

In den Legenden des Musäus kommt allerdings fast ausschließlich die Gutmütigkeit des Geistes zum Ausdruck.

Im ganzen ist es ein frisches, gesundes Geschlecht, das in den „Volksmärchen", den phantastischen Geschicken mit der größten Unbedenklichkeit sich hingebend, sein Wesen treibt. Eine besondere Absicht, die Musäus, von der Beschaffenheit der Vorlagen begünstigt, hierin verfolgt, ist dabei nicht zu verkennen. Er will sich in bewußten Gegensatz stellen zu den Romanen der Empfindsamkeit, deren Menschen in einer Sphäre angekränkelten, schwächlichen Gefühlsüberschwangs sich bewegten. Der Vorbericht macht den Vorschlag, „die Herzgefühle eine Zeitlang ruhen zu lassen, das weinerliche Adagio der Empfindsamkeit zu endigen" und die Unterhaltung für einige Zeit in dem von der „Zauberlaterne der Phantasie" an die Wand geworfenen „Schattenspiele" der Märchenwelt zu suchen.

4. Sprache (Stil im engeren Sinne).

Als die Brüder Grimm an die Wiedergabe der treulich erlauschten Volksmärchen schritten, fanden sie den Weg zu einer Sprache, die mit Recht eine herrschende Geltung als die deutsche Märchensprache erlangt hat[1]). Die tiefste Einfühlung in die Seele des Volksmärchens und der selbstlose Wunsch mit den geeigneten Mitteln des Stils dieser Seele den reinsten Ausdruck zu geben, haben zu der einzigartigen Leistung dieser Sprache geführt.

Einer ganz anderen Absicht folgte Musäus. Ihm konnte nichts daran liegen, nach einer Sprache zu suchen, die dem verkannten und mißachteten Wesen des Märchens gemäß war, sondern ihm mußte die Sprache dienen, dem Stoffe höheren Wert und Verzeihung zu schaffen. Ein Vergleich des Stiles seiner Erzählungen mit dem Märchenstil der Brüder Grimm, den Probst anstellt, hat darum das zu erwartende Ergebnis: wir können

> im großen und ganzen nichts von einem besonderen Stil, keinen Märchenstil bemerken; nicht der Stil paßte sich dem Stoffe an, sondern der Stoff mußte sich dem Stile des Musäus anpassen[2]).

Von einer anderen Seite her gelangt Geschke zu einem ergänzenden Resultat. Er hält den Stil, den Musäus in seinen Romanen gewonnen hatte, neben den Stil seiner „Volksmärchen" und erkennt beide als gleich. In dem Jugendwerke des Musäus war die Sprache noch hölzern und farblos gewesen, aber allmählich hatte sie sich, an dem Vorbilde des glänzenden Prosaisten Wieland wachsend, zu Geschmeidigkeit und Eigenart durchgedrungen[3]). In der Be-

---

[1]) Vergleiche zu diesem Abschnitt die Gegenüberstellung des Stiles in den Märchen der Brüder Grimm und in den Erzählungen des Musäus bei Hans Probst, Über den deutschen Märchenstil, Progr. Bamberg 1901. [2]) Probst a. a. O. S. 5. [3]) Diese Entwicklung des Musäusschen Stils ist ein gutes Zeugnis für den Aufschwung der deutschen Prosa in jenen Jahren. Nicht nur einzelne waren zu einem individuellen hervorragenden Prosastil gelangt, sondern auch das allgemeine Niveau war bedeutsam gestiegen. Der Stil bildet sich nicht allein als Ausdruck der Persönlichkeit, sondern lebt auch jenseits davon in der Literatur eines Volkes eine gewisse Eigenentwicklung. Daß Musäus sich in seinen letzten Werken den Meistern der deutschen Sprache angereiht hatte, wurde von seinen Zeitgenossen bereitwillig anerkannt. Schubart spendete seinem Stil in der „Vaterlandschronik" 1787 hohes Lob, das allerdings als übertrieben und nicht eben charakteristisch bezeichnet werden muß: „Keiner in Deutschland schrieb unsre Sprache schöner, als er. Wie ein Glockenspiel klangen seine Perioden zusammen, und doch war's — nicht dem Ausland abgehorchte, sondern ächt deutsche

arbeitung des Jugendromans, die den „Volksmärchen" unmittelbar vorausging (1781—82) hatte sie die vollste Ausprägung gewonnen.

> Im deutschen Grandison hat Musäus seinen eigenen Stil gefunden, bereits hier sind alle Eigenschaften entwickelt, die für sein Hauptwerk als charakteristisch gelten[1].

Ganz ohne Einschränkung jedoch wird man dieses Urteil nicht lassen können. Es ist für den beherrschenden Eindruck und die rohere Formulierung durchaus richtig, aber anderseits ist nicht zu verkennen, daß Musäus einige Eigentümlichkeiten und Neigungen seines Stiles verschärft hat, um seinen „Volksmärchen" eine besondere sprachliche Nuance zu geben.

Der wesentliche Charakter des Musäusschen Stiles hat bereits in dem zweiten Kapitel eine flüchtige Skizzierung erfahren (S. 17); er ist dem Märchenstoff entschieden feindlich. Die Einfachheit und Sparsamkeit der gesprochenen Sprache, die wir seit den Brüdern Grimm vor allem vom Märchen erwarten und als ein Wahrzeichen jeder Volkspoesie erkannt haben, liegt ihm ganz fern. Sehr klar und durchsichtig allerdings, aber auch sehr zierlich und kunstvoll, oft in längeren Perioden sich bewegend, laufen die Sätze dahin. Die sogenannten Schmuckmittel der Rede werden im reichsten Maße verwendet[2]), nicht selten gleitet der Stil bei der Überwindung aller Hindernisse ins Spielerische, Tändelnde. Die maßlos gehäufte Anwendung der Fremdwörter, mit der Musäus gewiß in seiner Zeit an ruhmlos erster Stelle steht, befremdet natürlich im Märchen besonders. Probst bemerkt, daß man aus ihm „ein vollständiges Fremdwörterbuch zusammenstellen" könne[3]) und zählt allein für den Buchstaben A nicht weniger als 108 Fremdwörter. Die Sucht des Musäus kann durch die gebräuchlichen und ungebräuchlichen Fremdwörter nicht gestillt werden, er wird zum Neubildner: ein Bär ist „veramort" (I, 4), ein König „übelhumorisirt" (I, 209), Rübezahl will einen Arzt „nonensen" (II, 91), von dem Fayenkönig erwartet Urakka, daß er sich „veradonisiren" werde (I, 220) u. v. a. Überhaupt zeigt sich Musäus zu Wortneubildungen sehr geneigt, wenn man seine sprachlichen Entstellungen mit diesem Namen belehnen darf. Menschen werden „entgurgelt" (I, 106), „enthalst" (I, 124)

Nationalmelodie, was sein Glockenspiel tönte. Meiner Meinung nach hat noch nie ein Deutscher besser, hinreißender erzählt, als Musäus" (Schubarts Gesammelte Schriften. Stuttgart 1840. Bd. VIII S. 75 f.). [1]) Geschke a. a. O. S. 78 f. [2]) Probst a. a. O. S. 21 f. [3]) Probst a. a. O. S. 16.

und „zerbasedowt" (II, 201), ein „schäferner" Bedienter (II, 183) tritt auf, eine Rede ist „geernstet" (V, 190). Der Vortrag kennt keine Rücksicht auf den Vorstellungskreis des Inhalts, sondern trägt nicht Bedenken, alle Kenntnisse eines Vielwissers heranzuziehen; Literatur, Zeitereignisse und Geschichte müssen dazu dienen, ihn unterhaltend und beziehungsreich zu machen.

> Obwohl kein einziges seiner Märchen im griechischen oder römischen Altertum spielt, treiben sich über 70 Personen der klassischen Mythologie und gegen 40 Namen der alten Literatur- und Weltgeschichte müßig in buntem Durcheinander darin herum[1].

Neben diesen Elementen eines kunstreichen märchenfeindlichen Stiles, die allen Werken des Musäus gemeinsam sind, stehen Eigentümlichkeiten, die den „Volksmärchen" allein oder doch wenigstens in besonderem Maße zukommen. Zunächst haben wir einige schwache Vordeutungen des Grimmschen Märchenstils zu verzeichnen, die auf Einflüsse der mündlichen Überlieferung schließen lassen. Das Augenfälligste ist das gelegentliche Einstreuen von Sprüchen in den Verlauf der Erzählung[2]). Freilich erweist sich Musäus auch hier als ein ungetreuer Verwalter alten Gutes; er ändert die Sprüche willkürlich um, trägt fremde von außen herein oder wagt sich auch selbst an die Verfertigung eingefügter Verslein. Er verfährt wie Bürger mit dem Volkslied: wenn er einmal eine Stileigentümlichkeit der Volksdichtung erfaßt hat, so verdirbt er sie durch übertriebene und entstellende Anwendung.

Etwas verändert ist der ursprüngliche echte Spruch in der „Richilde" (I, 104 u. ö.):

> Spiegel blink, Spiegel blank,
> Goldner Spiegel an der Wand,
> Zeig mir an die schönste Dirn (den schönsten Mann, das schönste Weib) in Brabant.

Als überliefert sind auch einige Beschwörungsformeln anzusehen:

> II, 232 Hinter mir Nacht vor mir Tag,
> daß mich niemand sehen mag.
> II, 243 Die Augen zu,
> Bleibt alle in Ruh!
> IV, 222 Winde Dich in ein Knauel,
> Und runde Dich wie ein Plauel!

---

[1]) Probst a. a. O. S. 5.

[2]) Meist ohne Kennzeichnung durch den Druck.

Volkstümlich ist ohne Zweifel der Spottvers im „Schatzgräber" (V, 177, siehe oben S. 41):

Vollbrechts Ilse,
Niemand will se,
Die böse Hülse:
Da kam der Koch,
Peter Bloch,
Und nahm sie doch.

Auch die Wechselrede der ihren Gemahl angstvoll erwartenden Frau Wackermanns mit dem zwerghaften Türmer dürfte schwerlich von Musäus erfunden sein; die Situation erinnert entfernt an die ergreifend gestaltete Szene im „Barbe bleue" Perraults, wo Blaubarts Frau ihre Schwester nach den helfenden Brüdern ausschauen läßt:

II, 204 Kleinhänsel schau aus!
Was rauscht durch den Wald?
Was trappelt im Thal?
Wo wirbelt der Staub?
Trabt Wackermann an?
(Kleinhänsel) Nichts regt sich im Wald,
Nichts reutet im Thal,
Es wirbelt kein Staub,
Kein Federbusch weht.

Etwas glatt und operettenhaft mutet hingegen im gleichen Märchen die Einführung der Stellung suchenden Mathilde an (II, 236):

Bin eine Waise, Mathilde ich heiße,
Kan plätten, kan glätten,
Kan nähen und spinnen,
Auch sticken und stricken und Augen gewinnen,
Kann hacken und pochen, auch braten und kochen,
Bin kunstreicher Hand, und flink und gewandt.

Bisweilen nimmt Musäus Verse aus dem Volkslied herüber:

IV, 139 Spinn, Töchterlein, spinn
Der Freyer sizt drinn!

oder er ist in Anlehnung an das Volkslied selbständiger Dichter, so mehrfach in der „Liebestreue" (III, 230, 260).

An Bürger und die komische Romanze, in deren Pfaden Musäus öfters wandelt, gemahnen I, 13 und V, 269 (ähnlich V, 271):

I, 13 Ich sehe dich, ich suche dich,
Fein Liebchen, ach verbirg dich nicht;
Rasch schwing dich hinter mich aufs Roß,
Du schöne Adlerbraut.

Bürger zitiert dieses Sprüchlein in einem Briefe an Marianne Ehrmann, dabei des Todes „seines" Musäus — „alas poor Yorick" — gedenkend[1]).

V, 269 Ich habe dich, ich halte dich, nie laß ich dich:
Fein Liebchen, du bist mein,
Fein Liebchen, ich bin dein,
Du mein, ich dein, mit Leib und Seele!

Nicht als eingestreuten Spruch, sondern zu Scherz und Reimvergnügen läßt Musäus gelegentlich den Versklang beim Einsatze eines neuen Erzählungsabschnittes erklingen:

III, 177 Es liegt ein Städtlein im Schwabenland,
Eglingen auf der rauhen Alp genannt, . . .

Oder er schlägt zu burlesker Wirkung einen Ton aus einem Kirchenlied an mit folgender jäher Ernüchterung

IV, 87 Hinunter war der Sonnenschein,
Die finstre Nacht brach stark herein,
als Franz mit einer Laterne in der Hand, vor der Pfortenthür usw.

Als Spielerei ist es ebenfalls zu werten, wenn die Sprache sich für einige Zeit in Jamben bewegt, wie vor allem bei der Rede des geheimnisvollen Barbiers in „Stumme Liebe". Bedeutsamer sind die in rhythmischer Prosa gehaltenen Klagen der jungen Witwe in „Liebestreue" um den gefallenen Gatten. Sie sind zur Hauptsache eine wenig gelungene Nachahmung der damals beliebten und in ihrer Beliebtheit wie alles „Empfindsame" von Musäus verspotteten Lieder Ossians.

Ein weiteres Merkmal der Märchensprache, die Steigerung durch einfache Verdoppelung des Wortes, scheint Musäus ergriffen zu haben, wenn er den ersten Satz seiner „Volksmärchen" beginnt: „Ein reicher, reicher Graf", aber er hält dieses an exponierter Stelle gegebene Versprechen nicht, nur ganz vereinzelt tritt diese Steigerungsform in der Folge auf.

Ein anderes Kennzeichen jedoch, die Verwendung formelhafter Verbindungen zweier, meist durch Stabreim oder Endreim aneinander geketteter Wörter, ist von ihm aufgenommen und in unbegrenzter Wiederkehr, die auch vor Neuschöpfungen nicht zurückschreckt, ein Charakteristikum seines Stils geworden. Er zeigt eine übertrieben regsame Neigung zu der Stiftung solcher Wortehen. Aus der Über-

[1]) Strodtmann, Briefe an und von Bürger. Berlin 1874. Bd. IV S. 10.

fülle seien nur wenige genannt: Haut und Haar, Handel und Wandel, Sang und Klang, Hand und Herz, Schutz und Trutz, Mann und Maus, Schimpf und Schmach, Sinn und Salz, leer und ledig, frank und frei, starr und steif, stumm und staunend, er lebte und webte, sie bebten und bangten u. v. a. Mitunter finden sie sich in aufdringlicher Häufung:

> der Zug ging über Stock und Stein, Berg auf Berg ab, durch Wüsten und Wälder, über Stoppen und Felder, sonder Ruh noch Rast, in vollem Trab (I, 48).

Das gleiche gilt für die Verkleinerungsformen der Substantiva durch die Ableitungssilbe „lein", in denen Musäus wohl vor allem dem Vorbilde des Volksliedes sowie auch Bürgers und der komischen Romanze gefolgt ist. Durch die übertriebene Anwendung dieser Diminutiva verrät Musäus, daß er der unserem Empfinden naheliegenden Gefahr unterlegen ist, die Märchenwelt gar zu sehr unter dem Gesichtspunkt des Kindlich-Miniaturhaften anzusehen. Es gibt kein Wort, für das Musäus nicht die Verkleinerungssilbe bereit hätte: Mägdelein, Bettlein, Kämmerlein, Töchterlein, Zwerglein, Totenglöcklein, Weiblein, Zährlein, Brünnlein u. v. a.

Wichtiger als der Hinweis auf derartige mehr zufällige Einzelzüge, in denen der Stil des Musäus mit dem uns geläufigen Märchenstil zusammentrifft, ist die Klarstellung zweier Richtungen, die in der Sprache der „Volksmärchen" stärker als in den anderen Werken des Musäus betont sind. Es sind, ineinander übergreifend und nicht reinlich unterscheidbar, altertümelnde und volkstümelnde Bestrebungen, die uns auch auf dem Gebiete der Sprache in den „Volksmärchen" entgegentreten. Ohne in völliger Harmonie mit dem Grundcharakter des Stiles zu stehen, sollten sie zum Ausdruck des Märchenhaften und Volkstümlichen der Erzählung dienen.

Mit der Verfolgung archaisierender Neigungen in der Sprache schloß sich Musäus einer Strömung des 18. Jahrhunderts an, die seit den Hinweisen der Schweizer auf die mittelhochdeutsche und ältere neuhochdeutsche Sprache mehr und mehr im Wachsen war. Klopstock und Herder mit ihren Anregungen, Lessing mit der Erneuerung Logaus u. v. a. sind hier zu nennen. Die Ausübung blieb freilich immer etwas kraus und fragwürdig. Für Musäus mußte es von besonderer Bedeutung sein, daß Wieland mit allem Eifer für eine Auffrischung der verblaßten Sprache durch ein Zurückgreifen auf älteres, zu Unrecht verschüttetes Sprachgut eintrat und selbst 1777

mit seinem „Geron der Adelich" das erste bemerkenswerte größere Beispiel in dieser Hinsicht gab. Er fügte der Dichtung ein allerdings etwas dürftiges Verzeichnis der alten Wörter bei, das sowohl in den sprachlichen wie in den sachlichen Erklärungen auf Musäus wirken konnte. Die Verbindung mit Rittertum und nationaler Vergangenheit, in der Musäus das Volksmärchen sah, mußte ihm eine ausgeprägtere Archaisierung der Sprache gerade in diesem Falle als besonders angebracht erscheinen lassen. Eine wichtige Bestätigung dieser Auffassung konnte für ihn in der Aufforderung des Teutschen Merkurs (Februar 1776, S. 169) zur Einführung alter Wörter liegen, da sie vor allem eine Schreibart ins Auge faßte, die er als für seine „Volksmärchen" allein geeignet betrachtete:

> Es wäre zu wünschen, daß ein guter Theil dieser außer Cours gekommenen Wörter wieder zurückgeholt und (wenigstens) in die komische, launigte, satyrische und bürleske Schreibart — versteht sich, mit Auswahl und Geschmack — eingeführt würden.

Die Anwendung dieses Vorschlags auf das Märchen war naheliegend und wurde schon vor Musäus — allerdings ohne Beachtung der Parenthese — von dem regsamen Übersetzer Wilhelm Chp. Siegmund Mylius gemacht. Er übertrug 1777 unter dem Pseudonym Görg Bider, der für den beabsichtigten Ton der Erzählung bezeichnend ist, die graziösen Märchen Hamiltons und schuf mit dieser Übersetzung eine der paradoxesten Erscheinungen der deutschen Literatur: „Drey hüpsche kurzweilige Märlein. Gestellt und beschrieben durch'n Grafen Anton Hamilton. Nunmehro aber Ihro sonderbaren Lieblichkeit halber aus dem Franz'schen in's Teutsche gedolmetscht durch Görg Bider." Mylius schreibt ein in tollster Übertreibung und Karikierung altertümelndes und volkstümelndes kraftgenialisches Deutsch. Eine Unzahl alter ausgegrabener Worte, durch sinnlose Neubildungen und Zusammensetzungen vermehrt, alte Formen und Konstruktionen, Anklänge an das Volkslied, an Bürger und Wieland werden in unverständiger und unverständlicher Mischung herangezogen. Ein achtundvierzig Seiten umfassendes Glossarium der archaisierenden Worte und Redewendungen ist notwendig, den Text nur einigermaßen deutbar zu machen[1]). Musäus war zu maßvoll, um an den Auswüchsen dieses Verfahrens teilzunehmen. Nur mit großer Zurückhaltung und in bescheidenem Umfang folgte er den Wegen dieses

[1]) Albert Maier, Das Glossar zu den Märlein des Mylius (1777). Diss. Freiburg 1909.

neuen Märchenstils, als er in den deutschen Volksmärchen einen Stoff aufgriff, dem er gewiß eher zukam, als den Märchen Hamiltons.

Eine größere Kenntnis der älteren deutschen Sprache und Literatur dürfen wir bei Musäus noch viel weniger als bei den anderen Archaisten des 18. Jahrhunderts annehmen. Über das hauptsächliche Vorbild der meisten derartigen Bemühungen, die Bibelübersetzung Luthers, kam auch er nicht viel hinaus.

> Eine kernige, kräftige Sprache, aus der man außerdem etwas feierlich Gehobenes und etwas Treuherziges heraushörte, das in dem Maße ursprünglich doch nicht darinlag[1].

Daß der Quell für die Altertümlichkeit des Stils bei Musäus in der Lutherbibel besteht, ist ohne weiteres erkennbar. Ein wichtiges Mittel seines Verfahrens, das zuerst mit Beispielen zu belegen ist, beruht darin, Worte der Bibel in unmittelbarer Anlehnung beständig in die Erzählung hereinklingen zu lassen. In zweiter Linie hat sich das Augenmerk auf den Gebrauch einzelner alter oder volkstümlicher Worte, in dritter auf die tastenden Versuche archaisierender Wortstellung zu richten.

In dem reichen Gebrauch biblischer Redewendungen hat man neben dem Wunsch zu archaisieren auch eine Vorliebe für das Spielende, Verschnörkelte zu sehen. Musäus verleiht der Sprache eine Sonderexistenz, die jenseits aller Beziehungen zum Ausgedrückten in Anspielungen und Anschmiegungen an fremde Eigenarten nachahmend und parodierend sich bewegt. Unablässig läßt die Sprache im Gleiten Erinnerungen an bekannte Worte und Ausdrücke aufleuchten, ohne sich dabei auf die Lutherbibel zu beschränken. „Unsers Herregotts Affe" (V, 32) ist eine Prägung Luthers für den Teufel (Dietz, Wörterbuch zu Dr. Martin Luthers Deutschen Schriften, 1. Bd., 1870, S. 45), „den Leib tödten" (II, 84) ein Klang aus einem vertrauten Kirchenlied; die seltsame Bildung „grabesdunstwitterlich" (III, 239) schreibt die Anmerkung Wielands einem herrenhutischen Liede zu (Volksmährchen der Deutschen von Johann August Musäus, hg. v. C. M. Wieland. Wien 1846. Bd. 3, S. 123); das „blutige doch muthige Troja" (V, 21), die „Geschlechtklitterung" (III, 60), die „Rollwagengesellschaft" (II, 113) mahnen an Werke Zieglers, Fischarts und Jörg Wickrams.

---

[1]) Walther Pantenius, Das Mittelalter in Leonhard Wächters (Veit Webers) Romanen. Probefahrten IV, 1904, S. 63.

Als Wendungen aus der Bibel Luthers seien erwähnt:

I, 77: und er gefiel ihren Augen.
Richter 14, 3: Gib mir diese, denn sie gefellet meinen Augen.

I, 222: Diese Schmeicheley ging der Königin so glatt ein (sehr beliebt, auch II, 20; III, 139; IV, 158).
Hohes Lied 7, 9: und deine Kehle wie guter Wein, der meinem Freunde glatt eingehe (vgl. Sprichw. 23, 31).

II, 10: ... nach den Töchtern der Menschen sahe.
1. Mos. 6, 2: da sahen die Kinder Gottes nach den Töchtern der Menschen.

II, 77: daß Du gelangest ins Gebürge endelich (= eilends).
Luk. 1, 39: und gieng auff das Gebirge endelich.

II, 79: weinte bitterlich (Matth. 8, 12 und 22, 13).

II, 93: gürtete frühe seine Lenden.
1. Kön. 18, 46: und er gürtet seine Lenden u. ö.

III, 141: Heulen und Zähnklappen (Matth. 8, 12; 22, 13).

III, 221: wärs doch im Rathe der Wächter beschlossen.
Daniel 4, 14: Solches ist im Rat der Wechter beschlossen.

III, 233: ward dennoch aus Abend und Morgen immer ein Tag.
1. Mos. 1, 5: Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.

III, 250: den Mann, den meine Seele liebte.
Hohes Lied 3, 1: den meine Seele liebet.

IV, 17: Milch und Honig (2. Mos. 3, 8).

IV, 106: daß dirs wohlergeh auf Erden (5. Mos. 5, 16).

IV, 135: bis dieser endlich das Herz so voll war.
Matth. 12, 34: wes das Hertz voll ist.

IV, 155: daß die Zeit herannahe, daß sie gebähren sollte.
Luk. 2, 6: kam die Zeit, daß sie geberen solte u. ö.

IV, 169: Aller Augen warteten auf sie.
Psalm 145, 15: Aller Augen warten auff dich.

IV, 172: weil ihre Stunde noch nicht gekommen war.
Joh. 2, 4: meine Stunde ist noch nicht komen.

IV, 228: euer Wille geschehe.
Matth. 6, 10, Luk. 11, 2: dein Wille geschehe.

V, 55: daß ihre Stätte nicht mehr zu finden ist.
Offenb. 12, 8: auch ward ihre Stätte nicht mehr funden im Himmel.

V, 183: graben mocht er nicht, so schämt er sich zu betteln.
Luk. 16, 3: graben mag ich nicht, so scheme ich mich zu betteln.

Biblisch sind ferner Worte wie III, 181: „gemästetes Kalb (Luk. 15; 23, 27. 30), „Augapfel" (IV, 150 u. ö., vgl. 5. Mos. 32, 10 u. ö.), „Stein des Anstoßes" (V, 97, vgl. Jes. 8, 14; 1. Petr. 2, 8); Ausdücke wie II, 16: „zerriß sein Kleid", II, 104: „guten Muthes", II, 113: „nahm zu", II, 270: „ihr Lebenlang", V, 131: „in alle Welt", die Verstärkung durch eitel: I, 24 „eitel Perlen", das häufige „ewiglich", „gen" und anderes.

Auch von den im folgenden anzuführenden Einzelwörtern mag, ohne daß ein ausgesprochen biblischer Klang mitschwingt, ein großer Teil auf den unmittelbaren Einfluß der Lutherbibel zurückgehen. Wenn auch bisweilen bei anderen Schriftstellern der Zeit auffindbar, lassen sie doch in ihrer Häufung und in ihrem Gebrauch die Absicht, archaisierend und volkstümlich-scherzhaft zu schreiben, deutlich erkennen und werden in Adelungs Wörterbuch, soweit sie aufgenommen sind, als „im Hochdeutschen veraltet" oder „niedrig und pöbelhaft" verdammt. Musäus machte sich dabei wie Görg Bider unterschiedslos alle Anregungen zunutze, deren er habhaft werden konnte, ohne daß man sie in dem Gemisch der Anwendung trennen könnte.

Der Erneuerung des Minnesanges[1]) kann man die zahlreichen, mit Vorliebe gebrauchten Ableitungen auf „lich" zuschreiben: minniglich, züchtiglich, inniglich, mildiglich, wonniglich u. a.

Der Kanzleistil ist das hauptsächliche Vorbild für Umständlichkeiten, wie annoch, dieweil, führohin, sintemal, vorjetzt, weiland, und für Wörter wie „gewierig" = gewichtig und „würdern" = schätzen.

Die Einwirkung des Volksliedes ist groß: II, 69: Buhle als Geliebter im edlen Sinne (D. Wb. II, 498), II, 236: das nußbraune Mädchen (Herder; Suphan 25, 415), II, 112: gestorben, verdorben, I, 65: herzig u. v. a. Größer aber ist noch die Aufnahme der gemachten Volkstümlichkeit der komischen Romanze und Bürgers. „Freund Bürger", an dessen „fruchtbarer Laune" Musäus vermutlich oft Freude hatte (V, 177), hat die Worte gegeben zur Ausmalung gespenstischer Stimmungen: II, 78: „Todtenruf und Grabesklang", II, 218: „Krähenruf und Todtensang", III, 226: Eulengeschrey und

[1]) Goethes „Götz" hatte in dieser Richtung dann sehr weiter gewirkt. Reminiszenzen an Werke Goethes lassen sich in der Sprache des Musäus naturgemäß bisweilen auffinden, so z. B. I, 151: „Hin ist hin und todt ist todt" aus der ersten Fassung von „Erwin und Elmire" (Der junge Goethe. Neue Ausgabe. Leipzig 1911. Bd. V, S. 46 f.).

Krähenruf", IV, 92: „Geklingel hier, Geklingel dort"; die Wörter „gurrig" (V, 186) und „knurrig" (V, 241), die Anrede „Feinliebchen" auch außerhalb der Verse sind Reminiszenzen aus seinen Gedichten. Mit Bürger wird Musäus auch durch die Liebe zu Interjektionen verbunden: Flugs, husch, zak=zak für den Trab eines Pferdes, horch auf, horch auf, o wehe, wehe. Auf Bürger weist ferner ein erst von diesem in die Literatur eingeführtes Wort hin[1]), das Musäus zu der Schilderung mittelalterlicher Zustände gebraucht und II, 34 in einer Anmerkung erklärt:

Verließ war in den alten Raubschlössern soviel als ein Mordkeller.

Zur weiteren Kennzeichnung dieser Richtung in der Sprache der „Volksmärchen" seien als altertümliche und volkstümliche Einzelworte fernerhin angeführt:

Abdrücken = scheiden V, 5 = sterben III, 43. D. Wb. I, 21.

Aglaster = Elster II, 35. D. Wb. I, 189.

baß in positiver Bedeutung, I, 13 „gefiel ihr baß" u. ö. D. Wb. I, 1155.

Die Pluralform Besemen V, 219. D. Wb. I, 1614.

Bläuel als ein Werkzeug zum Schlagen II, 183. D. Wb. II, 111.

Bühel, für Höcker: „Ulrich mit dem Bühel". D. Wb. II, 497.

Fast = sehr, I, 141 „war fast nervich". D. Wb. III, 1348.

Gauch = Narr V, 155 u. ö. D. Wb. IV, 1, 1529.

Glosen = lugen III, 155.

Hudeln = plagen II, 96. D. Wb. IV, 2, 1863.

Irren = stören II, 151. D. Wb. IV, 2, 2164.

Kehrisch = wählerisch: IV, 49 „Die jungen Gesellen sind heut zu Tage gar kehrisch". D. Wb. V 1810.

Kosen = schwatzen, sehr oft (vgl. Lessing, Wb. zu Logau: „Dieses Zeitwort, welches soviel als Reden, Schwatzen bedeutet, ist ziemlich rar geworden". Lachmann=Muncker VII, S. 383).

Rasaunen = lärmen II, 122. D. Wb. VIII, 125. (Musäus hat ein aufmerksames Ohr für die Geräusche des alltäglichen Erlebens und bezeichnet sie gern mit dialektischen Worten: grölzen, karjöhlen, queilen, miaulen, kraspeln).

Schellig = ungehalten, wie Musäus in der Anmerkung selbst erklärt: I, 168 „Karl möchte schellig seyn". D. Wb. VIII, 2502;

---

[1]) Köster, Afda 23, S. 297; Kluge, Zeitschrift für deutsche Wortforschung, Bd. IX, S. 125.

vielleicht aus Burkard Waldis, den Musäus gleich darauf zitiert.

Schier = schnell III, 154: „so schier ich immer konnte". D. Wb. IX, 20 = fast I, 78. D. Wb. IX, 23.

Schimpf = Scherz; häufig in der Verbindung Schimpf und Ernst (I, 21). D. Wb. VIII, 169.

Schmorgen = sparen II, 67: „will betteln, stehlen, schmorgen, sorgen". D. Wb. IX, 1111.

Schweigen als Transitivum V, 70: „daß er seine Zunge geschweiget" u. ö. D. Wb. IX, 3431.

Sponde, V, 159 u. ö.: das Gestell eines Ruhebettes. D. Wb. X, 1, 2673.

Sponse für den zum Gemahl bestimmten Mann IV, 193. D. Wb. X, 1, 2673.

Stracks (I, 234) und sträcklich (II, 157: „mit sträcklicher Execution u. ö.) = pünktlich und sogleich.

Viel = sehr III, 237: „viel schlimm ist meine Botschaft".

Windlicht = Fackel II, 160 (Lessing, Wb. zu Logau; Lachmann-Muncker VII, S. 409).

Neben den Archaismen in der Wortwahl treten Altertümlichkeiten in der Wortbiegung nicht oder nur spärlich auf. Wohl zeigen sich auch hier Abweichungen von den in der neueren Sprache üblichen Formen, aber sie verraten durch ihren Gebrauch, daß die Empfindung als Archaismus bei ihnen nicht mitschwebte und nicht mitschweben sollte. Das gilt vor allem für Musäus' Neigung, in der schwachen Konjugation das inlautende e der Endung nicht, wie es im Neuhochdeutschen gebräuchlich ist, abzustoßen. Er schreibt sehr häufig im Präsens blühet, scheuet, setzet, leget; im Imperfektum gellete, mühete, beschauete, harreten, freueten; im Perfektpartizip angewehet, gesammlet, verblühet; im Imperativ saget, sehet. Auch dem starken Imperfektum verleiht er bisweilen ein Endungs-e; geschahe, sahe, riefe. Die Verben der u-Reihe haben wie bei Luther in der zweiten und dritten Sg. Präs. Ind. und in der zweiten Sg. Imperat. meist eu an Stelle von ie: Geneußt, verdreußt, schleuß auf. Dem starken Perfektpartizipium kann bei einigen Wörtern das „Ge" fehlen: funden, kommen. Häufig ist der ungewohnte Gebrauch der unflektierten Form des Eigenschaftswortes in attributiver Stellung: sie nahm groß Wunder, ein herrlich Mahl.

In dritter Linie ist der Versuche zu gedenken, auch syntaktisch

ein altertümliches Deutsch zu schreiben. Wenn sie auch ungeklärt und keiner festen Regel zu unterwerfen sind, so tragen doch gerade sie das meiste zu der Erzielung einer archaisierenden Färbung bei. Die den Eigentümlichkeiten der Bibelsprache abgelauschten Mittel sind karg und einfach; sie bestehen in dem zwar noch nicht völlig veralteten, aber an das Ungewohnte streifenden Gebrauch einiger Konjunktionen und in Abweichungen von der üblichen Stellung der Worte.

Das finale Verhältnis wird oft durch „daß" ausgedrückt:

Wäge mir das Gold zu, daß ichs Dir getreulich aufbewahre (II, 132); er bedarf ihrer zum Schutz der schönen Taube, seiner Geliebten, daß ihr kein Gefieder schade (III, 81); Berthold, vernimm die Worte meiner Rede, daß keins verlohren gehe aus Deinem Herzen (IV, 122).

Der hypothetischen Beziehung wird bisweilen die Wiedergabe durch „so":

hab mich, wie ihr seht, in Ruhe gesetzt, und mein alt Quartier wieder aufgesucht, so ihr mich herbergen wollt (II, 189). So Ihr mir nun eure Hand nicht weigert, soll unser Bündniß nichts scheiden als der bittre Tod (II, 252).

Für das temporale heutige „als" tritt häufig ein „da" ein:

und da sie hörten die Worte des Pilgers, freueten sie sich sehr (I, 150). Wie erstaunte der Jud, da er beym Eintritt in den Krug seinen Räuber am Zechtisch erblickte (II, 54).

„Als" hingegen steht im Vergleich, wo es in der neueren Sprache von „wie" verdrängt worden ist:

(will) „euer pflegen dereinst im Alter, als es einer frommen Tochter ziemt (IV, 50).

Die Neigungen archaisierender Wortstellung ordnen sich dem Bestreben unter, das Verbum an den Anfang des Satzes zu ziehen, vor Bestandteile, denen es in der neueren Sprache zu folgen pflegt. So wird es vor allem im Nebensatz der jetzt üblichen betonten Stelle am Ende des Satzes beraubt und hinter der Konjunktion und dem Relativpronomen angeführt, vor dem abhängigen Objekt oder der adverbialen Bestimmung:

II, 34 f.: schwanke hin beredtsamer Vogel, sprach sie von Baum zu Baume, biß Du gelangest zu Ratibor meinem Sponsen, sag ihm an meine Gefangenschaft und gieb ihm Bescheid, daß er meiner harre mit Roß und Mann, ... V, 120: Ich will Dich gen Rom geleiten, wo der Himmelspförtner, Sankt Peters Statthalter hauset, dem die Schlüssel zur Himmelsthür anvertrauet sind, daß er dich aufnehme in den Schooß der Kirche,

und das Bündniß unsrer Liebe segne. III, 33: Trägst Du auch Gold in deinem Seckel, das du darwägen kannst meiner Gebieterin, . . .

Im Hauptsatz tritt bisweilen der merkwürdige Fall ein, daß das Verbum noch vor das regierende Subjekt zu stehen kommt:

II, 190 f.: Trat herein der weiland hochberühmte Arzt Doktor Springsfeld aus Merseburg, . . .

Die Trennung des Hilfsverbums von dem abhängigen Infinitiv oder Partizip wird mitunter vermieden:

I, 133: Er nahm eine spitze Nadel, grub damit drey Löchlein in den Apfel, ließ darein fließen einen scharfen Liquor, . . . III, 218: Zwischen der Leine und der Weser war gelegen die Grafschaft Hallermünd, . . .

Die im Satz gewöhnlich getrennten beiden Bestandteile der Verbalkomposita werden nicht selten zusammengezogen:

III, 69: Trockne ab Deine Thränen, . . . II, 142: Liebes Weib erwache thu auf deinem Manne. I, 96: sagt ihr an alle Tugend und geheime Wirkung seines Machwerks, . . .

Die Voranstellung des Verbums kann zu der Losreißung des Genetivs von dem regierenden Subjekt führen:

V, 45: Einer deiner Mitgefangenen hat dich verrathen, daß du ein Meister seyst der Gärtnerey.

Es ist kein Zufall, daß die gewählten Beispiele fast sämtlich der direkten Rede entstammen. Die archaisierenden Stilmittel ziehen sich nicht gleichmäßig durch die Erzählung hin, sondern finden nur an geeigneten Stellen Verwendung, vor allem wenn es gilt, den auftretenden Personen eine altertümliche Sprache in den Mund zu legen, die nicht selten mit der ganz anders gefärbten Umgebung in auffallendem Kontrast steht. Als ausgeführtes Beispiel einer Rede mögen die Worte des Versuchers an den in der Wüste verlorenen Herzog Heinrich dienen, aus der Zwischenepisode der Melechsala:

V, 32: Herzog Heinrich, was jammerst du? So du mir vertraust, will ich all deinem Kummer ein Ende machen und dich heimführen zu deinem Gemahl, daß du noch heut Abend neben ihr im Schloß zu Braunschweig tafelst, denn es ist dort ein herrlich Abendmahl zugeschickt: sintemal sie mit einem andern hochzeitet, dieweil sie sich deines Lebens verziehen hat.

Ganz vereinzelt wird auch einmal im „Schatzgräber" (V, 180) die dialektische Färbung einer Rede angewendet, wo Peter Bloch in fränkischer Mundart bittet:

Weibelä, gieb doch dem Bübelä ä Schlägelä von dem Hennelä,

oder ein Jude spricht sein eigentümliches Idiom:

> I, 128: Au, weyh mir! Wie geschicht mir? Weiß nicht, gestrenge Frau, wie ich eure Ungnad verwirkt hab. Was ihr mir befohlen, hab ich fleißig ausgerichtet; hat die Kunst fallirt, so ist die Ursach davon, was ich nicht weiß.

Eine wichtige Verstärkung des volkstümlichen Elementes liegt in dem Reichtum sprichwörtlicher Reminiszenzen, die dem Stile des Musäus von den gebräuchlichsten bis zu den weniger häufigen stets zur Verfügung stehen und gewiß eine Angewohnheit seiner täglichen Umgangssprache widerspiegeln. Der Sprichwortgehalt der ganz kurzen dritten Rübezahllegende sei angeführt:

> Der Schuster soll bey seinem Leisten bleiben. Junges Blut spar dein Gut. Hoffart kommt vor dem Fall. Wie dus treibst so gehts. Jeder ist seines Glücks Schmied. Man muß das Eisen schmieden weils heiß ist.

Man hat die archaistischen und volkstümlichen Bestrebungen der Musäusschen Sprache natürlich sofort erkannt. Der Kritiker des von Musäus sklavisch abhängigen Fülleborn'schen sechsten Bandes der „Volksmärchen" (1789) in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek (Bd. 92 I. S. 134)[1]) erblickte in ihnen einen Teil der „Manier" des Musäus, ohne darin das Wesen der Erzählung erschöpft zu sehen:

> Sichtbar ahmt er die Manier des sel. Musäus nach; aber es glückt ihm so, wie es jedem glücken muß, der sich einbildet, das Charakteristische und die Anmuth derselben läge einzig in ein paar Anspielungen, Archaismen, Provinzialismen und fein lang ausgesponnenen Einfällen.

Zu der „Manier" des Musäus muß auch die Bildersprache der Märchen gerechnet werden, die sich zwar in gleicher Weise ebenfalls in seinen anderen Werken findet, aber als eine besondere Merk-

[1]) Das harte Urteil dieses Kritikers über die Märchenerzählung Fülleborns muß als gerecht bezeichnet werden. Die Art des Musäus wirkt bei dem Nachahmer, der außerdem stofflich nicht viel zu geben hat, matt und unangenehm. Als später Fülleborn, der als früher Förderer volkskundlicher Bestrebungen Ruhm verdient, noch einmal an die Erzählung vermeintlicher Märchen herantrat, gab er die erborgte Manier auf und wählte einen schlichten, aber auch langweiligen Vortragston („Kleine Schriften zur Unterhaltung. Breslau und Leipzig 1797. I, S. 153 ff.: Schlesische Märchen"). Ich gedenke über die Nachfolge des Musäus in weiterem Zusammenhang zu handeln. Einige Bedeutung kommt dabei nur den „Neuen Volksmährchen der Deutschen" der Benedikte Naubert zu (1789—93), die mit den „Volksmärchen" des Musäus in engerem Zusammenhang stehen, als man neuerdings anzunehmen geneigt ist. Vergleiche vorläufig über die „Märchen" der Naubert Siegfried Aschner, Die deutschen Sagen der Brüder Grimm. Diss. Berlin 1909. S. 8—13.

würdigkeit seines Stils hier nicht übergangen werden darf. Wenn man mit dem Erweis „der Vorliebe eines Schriftstellers für diese oder jene Richtung, welche die Bildlichkeit seines Ausdrucks einschlägt", „immer einen wichtigen Zug seiner stilistischen Physiognomie gezeichnet hat" [1]), so trifft man mit ihm bei Musäus den hervorstechendsten und persönlichsten [2]). Die Geneigtheit des Musäus zu bildlicher Ausdrucksweise ist sehr stark, und wenn sie auch ihre Herkunft von Fielding deutlich verrät, so ist sie doch zu Selbständigkeit und ausgebildeter Eigenart entwickelt. Mit großer Bewußtheit hat Musäus an seinen Bildern geformt und ihnen ein unvergleichliches individuelles Gepräge aufgedrückt.

Zu einer Vermeidung von Bildern und Gleichnissen liegt natürlich für eine Märchensprache kein Grund vor. Auch bei den Brüdern Grimm finden sie sich allerorten, allerdings in einfacher, nie zum Ungewohnten neigender Gestalt, in einem Gebrauch, der nur den Eindruck des Vorgetragenen zu heben bezweckt und nie für sich selbst die geringste Beachtung beansprucht [3]). Das Kennzeichen der Bilder bei Musäus dagegen ist gerade ihre Auffälligkeit; sie wachsen nicht aus der Erzählung heraus oder ordnen sich ihr unter, sondern führen, ohne jeden Zusammenhang mit ihr stehend, eine Sonderexistenz und drängen sich zwingend dem Interesse auf. Die folgenden Beispiele beweisen, wie unmöglich es ist, an diesen Bildern ohne das äußerste Erstaunen vorbeizugehen.

I, 192: Amarin jauchzte laut auf, als er schon in der Ferne das Tellertuch am Wipfel des Dornbusches wehen sahe, welcher das anvertraute Gut, ob gleich die vier Winde des Himmels um dessen Besitz zu kämpfen schienen, getreuer verwahret hatten als mancher Depositionsschrank das Erbtheil der Unmündigen, unter gerichtlichem Schloß und Riegel. II, 41: So ungern sich der Gnome in diesem Augenblicke von seiner reizenden Braut schied, so gehorchte er doch sonder Verzug, gab sich rasch an sein Geschäfte und hüpfte so hurtig unter den Rüben herum, wie ein französischer Lazaretharzt unter den Kranken, die er auf den Kirchhof zu spediren hat. V, 75 f.: Er wurde durch diese Erscheinung so überrascht, daß ihm ein Blumentopf, mit einer herrlichen Colocassia aus der Hand entfiel, die ihr zartes Pflanzenleben eben so tragisch endigte, als Herr Pilastre de Rozier, ob sie gleich beyde nur der mütterlichen Erde in den Schooß fielen.

Nicht die gewohnten Vorstellungskreise der Natur und des täglichen Lebens sind es in der Regel, die Musäus zum Vergleich

[1]) Herman Petrich, Der romantische Stil. Leipzig 1878. S. 14. [2]) Geschke a. a. O. S. 75. [3]) Probst a. a. O. S. 23.

heranzieht, nicht zur Steigerung der Schönheit und Anschaulichkeit, nicht zur Poetisierung der Erzählungen dienen ihm die Bilder. Er greift zu Bildern gerade da, wo man es am wenigsten vermutet. Es sind durchaus unpoetische, durchaus naturfremde Gebiete, die er im Gleichnis hereinklingen läßt. Die Absicht tritt dabei zutage, die bisweilen etwas Gekünsteltes und Krampfhaftes an sich hat, gerade das Entfernteste, Verschiedenartigste, das ohne jede kenntliche Berührung miteinander steht, zu verknüpfen. Das Unerwartete, Unwahrscheinliche, ja Sinnlose der Beziehung soll verblüffen und zu komischer Wirkung führen. Wenn man bei dem das Tuch treu wahrenden Dornbusch an einen Depositionsschrank erinnert wird, der das anvertraute Gut viel lässiger hütet, oder bei dem rübenzählenden Berggeist an einen Arzt unter seinen Lazarettkranken, beide durch die Vorstellung des Hüpfens vereinigt, so liegt der einzige Sinn der Beziehung im Witz. Zugleich soll damit die Schwere der Erzählung entlastet, der Ernst in Scherz umgesetzt werden. Das Bild hindert uns an dem mitfühlenden Erleben des Geschehens und erhebt uns zu lächelnder Betrachtung über das Erzählte. Bei den Klagen der Hüterin, der „Aja" der verfolgten Blanka, über den vermeintlichen Tod ihrer Pflegebefohlenen heißt es:

> Die wohlbeleibte Duena regnete Thränenströhme wie ein aufgedunsener Schwamm, der durch einen heftigen Druck alle eingesogne Feuchtigkeit auf einmal von sich giebt (I, 135 f.),

und die Ergriffenheit ist uns unmöglich gemacht. Der entzückte Rübezahl scheint bei seinem Werben um Emma endlich Erfolg zu haben:

> Ein holdseliger Blick, eine freundliche Mine, ein bedeutsames Lächeln setzten sein entzündbares Wesen in volle Flammen, wie elektrische Funken einen Löffel voll Weingeist (II, 37 f.),

und seine Liebesbegeisterung ist uns nur eine Ursache des Lachens und leichten Spottes.

Die Bilder sind also dazu bestimmt, die Ereignisse zu ironisieren. Sie sind eins der wirksamsten Mittel, mit denen Musäus dem Vortrag seiner Erzählungen den Ton zu verleihen suchte, den er für ein Volksmärchen als allein geeignet ansehen mußte.

5. Ton.

Seit wir die deutschen Volksmärchen aus dem Munde der Brüder Grimm gehört haben, ist es eine fest umrissene Vorstellung,

die wir mit dem Begriff der Volksmärchenstimmung verbinden. Wir haben die Stimmung, die uns bei der Erzählung eines Volksmärchens umfängt, als vergleichslos mit unserer sonstigen Einstellung gegenüber Leben und Kunst erkannt und haben uns gewöhnt, in ihr das Geheimnisvollste und Wertvollste des Märchens zu erblicken. Daher verlangen wir auch, uns ihr hinzugeben, sobald wir in die Kreise des Volksmärchens eintreten, und stellen an den Ton der Erzählung die Forderung, ihr einen reinen, von allen Störungen freien Ausdruck zu geben.

Wenn man diese Stimmung analysiert, so zeigt sich, daß sie im wesentlichen auf der willigen Hingabe an eine fremde, mit der uns vertrauten durch keine Fäden der Verwandtschaft verbundenen Welt beruht. Um den Eingang in sie zu finden, müssen wir die Gewohnheiten unseres Sehens und Denkens völlig abstreifen und gleichsam mit einer anderen Seele die Ereignisse des Märchens als selbstverständlich und nachfühlbar hinnehmen. Soll das Märchen sein ursprüngliches Wesen entfalten, so dürfen wir es nicht mit nur allzu naheliegenden Gefühlen der Fremdheit betrachten, sondern müssen es von innen her, von dem Standpunkt eines Bewußtseins aus, dem sein Geschehen ein natürliches Geschehen ist, zu erfassen suchen. Denn das Märchen ist in der Tat der Ausfluß einer seelischen Beschaffenheit, der es eine Welt der Wirklichkeit bedeutet. Dieser Zustand findet sich noch ganz rein auf der niedersten Stufe des Märchens, bei den Völkern primitiver Kultur. Hier ist das Märchen die gegebene Form für den Ausdruck des Wirklichkeitserlebens, das getreue Spiegelbild der Welt, wie der Mensch sie ansieht, und wird in der Tatsächlichkeit oder wenigstens Möglichkeit seines Geschehens nie in Zweifel gezogen[1]). Auch für die Entstehung und das Weiterleben des Volksmärchens der Kulturvölker ist die gleiche Bewußtseinsgrundlage vorauszusetzen. Allerdings wird hier das Märchen aus einer Wirklichkeitserzählung mehr und mehr zur bloßen Dichtung werden. Aber nur so lange kann es in frischer Blüte stehen, als es den Menschen, unter denen es lebt, möglich, ja notwendig ist, ohne Befremden und mit ganzer Hingabe

---

[1]) W. Wundt, Völkerpsychologie, Bd. II. Mythus und Religion, 3. Teil. Leipzig 1909. S. 79, 101 u. ö. Bd. III. Die Kunst. Leipzig 1908. S. 357, 380 u. ö. Elemente der Völkerpsychologie. Leipzig 1912. S. 269. Kurt Breysig, Die Völker ewiger Urzeit, Bd. I. Berlin 1907. S. 304.

in den Bann der Erzählung zu treten, da ihre eigene Seele den Bedingungen des Märchengeschehens noch nicht abgestorben ist.

Dem nicht im Volke wurzelnden Menschen einer höchsten Kultur allerdings, dem die Erkenntnis einer ganz anders gearteten, nach festen Gesetzen geordneten, übersichtlichen Welt zum unverlierbaren Besitz seines Denkens geworden ist, wird diese notwendige Einfühlung in die Zauber- und Wunderwelt des Märchens sehr schwer sein und vielleicht nie restlos gelingen. Nur zu leicht wird ihm das Volksmärchen im störenden Vergleich mit der eigenen Welt als etwas Unfaßbares, Nichtseiendes, Wirklichkeitsleeres erscheinen, und seine Eindrücke werden sich immer wieder zu dem Gefühle des Wunderbaren kristallisieren. Um so mehr hat sich die Nacherzählung zu bemühen, durch einen Ton der Selbstverständlichkeit und Gläubigkeit die Einfühlung zu erleichtern und jede Erinnerung zu vermeiden, daß wir es nur mit einer Phantasiewelt zu tun haben, die im Gegensatz steht zu der Welt der Realität, in der wir leben. Sie folgt dabei gern dem Winke, der darin enthalten liegt, daß das Volksmärchen in späten Zeiten eine an die Kinder gerichtete Erzählung geworden ist. Man sucht das Märchen aus der uns eher verständlichen Seele des Kindes heraus zu ergreifen und so mit der Unbefangenheit und Voraussetzungslosigkeit gegenüber seinen Ereignissen die rechte Stimmung und den geeigneten Ton zu finden. Die allerdings immer mit Vorsicht zu verwendende Analogie zwischen der kindlichen Seele und der Seele des Menschen früher Zeiten und die darauf beruhende eigene Entwicklung des Volksmärchens zum Kinder- und Hausmärchen verleihen diesem Verfahren die Berechtigung[1]), und wenn damit auch eine gewisse in die Ferne rückende und verkleinernde Betrachtungsweise des Märchens gegeben ist und die Erzählung eine ihr an sich nicht zukommende kindliche Nuance erhält, so wird doch die Möglichkeit der Einfühlung hierdurch wesentlich verstärkt.

Ganz freilich wird es uns wohl nie gelingen, das Gefühl des Wunderbaren, das uns aus dem Märchen entgegenweht, zu unterdrücken, immer wird es auch in dem Ton der Erzählung etwas mitklingen und damit Stimmungsgehalte hineintragen, die dem Volksmärchen ursprünglich durchaus fernliegen und erst aus seinem

[1]) Vergleiche besonders die auf Wundts Völkerpsychologie basierende Gegenüberstellung von Märchenpsyche und Kinderpsyche bei Kurt Schröke, Deutsches Märchen und Kind, Diss. Leipzig 1910.

Eindruck auf das moderne Bewußtsein entstanden sind. Auch in den Märchen der Brüder Grimm machen sie sich bemerkbar und haben hier eine verklärende, von aller Erdenschwere befreiende Poetisierung der Märchen hervorgerufen. Ein Beispiel für ihre bewußte stärkere Ausprägung liegt in den beiden Märchen, die der Romantiker Philipp Otto Runge der Sammlung zugetragen hat. Wächst sich nun dieses Gefühl des Wunderbaren zu größter Intensität und, angefüllt mit dem ganzen Reichtum modernen Seelenlebens, zu den verschiedenartigsten Gestaltungen aus, indem etwa das Märchen als eine Symbolik tiefster Wahrheiten oder als eine Entfesselung elementarer Mächte und verborgener Seelenkräfte mit Sehnsucht und Grauen umfaßt wird, so werden schließlich die Maschen des einfachen Volksmärchens völlig zerrissen, und der Boden ist geschaffen für neue ganz anders geartete Gebilde, für die Kunstmärchen später Zeiten, die nun auch für den neuen Geist einen neuen gemäßen Stoff verlangen. In diesen gewandelten Märchenstimmungen, die einem veränderten Märchenempfinden entsprechen, liegt der Kern und das wahre Wesen des modernen Kunstmärchens; hier hätte eine Untersuchung seiner Arten einzusetzen und davon erst die neuen Stoffe und Stilmittel abzuleiten. Natürlich ist damit eine Dichtungsgattung entstanden, die mit dem alten Volksmärchen nur noch eine geringe Verwandtschaft besitzt, und es ist darum völlig verfehlt, wie es vielfach geschehen ist, an das Kunstmärchen die Forderungen des Volksmärchens zu stellen und seine Berechtigung anzuzweifeln, weil es diese Forderungen weder erfüllen kann noch will [1]).

> Warum sollte nicht auch der moderne Mensch seine Märchen haben? An die man andre Anforderungen stellen dürfte, ja müßte als an die Volksmärchen? [2]).

Das moderne Kunstmärchen entsteht dort und ist da berechtigt, wo es einem neuen fruchtbaren Märchenempfinden entspricht.

Aber nur bei einer dafür empfänglichen Psyche finden diese Gefühle des Wunderbaren, die wir bei der Hinnahme des Volksmärchens zu haben pflegen, eine positive Entwicklung, die zu Ausgestaltungen und Erweiterungen, zu neuen Stoffen und neuen

---

[1]) F. Th. Vischer, Ästhetik, 3. Teil, 2. Abschn. Stuttgart 1857. S. 1299 f. R. Haym, Die romantische Schule. Berlin 1870. S. 84 f. [2]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, 3. Aufl. Leipzig 1908. S. 324.

Formen führt. Sie können auf einem feindlichen Boden durchaus negativ gerichtet bleiben und auch das geringste Eindringen in den Geist des Volksmärchens unmöglich machen. Das moderne Bewußtsein kann dem Volksmärchen mit einer so unbiegsamen Fremdheit gegenüberstehen, es kann das Wunderbare im Märchen als etwas Absurdes und Spielerisch-Nichtiges mit so ausgeprägter Geringschätzung ansehen, daß ihm die Pforte zu einem Einleben in das Wesen des Märchens für immer verschlossen bleibt. Natürlich kann es dann nicht, wenn es trotzdem an die Nacherzählung des Volksmärchens herantritt, eine Stimmung finden, die dem Innersten des Märchens entspricht, nicht einen Ton anschlagen, der es feinfühlend zum Ausdruck bringt. Diese Lage gilt für Musäus. Wir haben aus der seelischen Struktur der Zeit, der er angehörte, gesehen, daß in ihr keine Keime zu einem Verständnis des Volksmärchens wie überhaupt kein Sinn für das Märchenhafte enthalten lagen, was sich auch in der Aschenbrödelstellung des Märchens im 18. Jahrhundert kundgab. Wir haben gesehen, daß man bei dem Vortrage märchenhafter Gebilde dahin gekommen war, ihnen überhaupt nicht eine eigene Stimmung und einen eigenen Ton zu verleihen, sondern sie in dem Reflex eines darüberstehenden, überlegenen Bewußtseins zu zeigen und Zwecke mit ihnen zu verbinden, die ihnen den Märchencharakter vollends rauben mußten. Wir haben erkannt, daß Musäus durchaus ein Glied dieses extrem rationalistischen Zeitalters war, und daß er in seiner schriftstellerischen Tätigkeit sich eine Manier erworben hatte, die ihn zu dieser spöttischen, ironisierenden Behandlung der Märchen geradezu vorherbestimmte. Er brauchte nichts weiter zu tun, als diese Manier auf den neuen Stoff zu übertragen. Daß ihm freilich dieses Mal ein Stoff vorlag, der von ganz anderer Art war, nicht nur als die humoristischen Romane, sondern zum größten Teile auch als all das, was man bisher unter dem weiten Begriff des Märchens zusammengefaßt hatte, und der dieser Behandlung nicht unterworfen werden konnte, ohne in seinem innersten Wesen gänzlich vernichtet zu werden, dieser Gedanke lag ihm fern. Das Volksmärchen durch das feinste Eingehen auf seine Eigenart zur knospenhaften Entfaltung seiner Ursprünglichkeit zu bringen, wäre ihm ein wertloser und abgeschmackter Versuch gewesen. Es ist darum nicht das Volksmärchen an sich, das wir zu Gesichte bekommen, sondern das Volksmärchen, wie es sich in dem betrachtenden Geiste des Musäus

spiegelt; es ist nicht Volksmärchenstimmung, die uns umzaubert, sondern wir werden in die Stimmung eingeführt, mit der ein moderner Mensch mit anspruchsvoller Individualität das Volksmärchen belächelt und sich in die Erzählung eindrängt. Musäus gibt mit dem Stoffe zugleich sich selbst in so starkem Maße, daß man aus seinen Märchen sogar die weitgehendsten Schlüsse auf seine Persönlichkeit ziehen kann, was bei der Sammlung der Brüder Grimm natürlich nicht in Betracht kommt.

Wie sehr er es mit Bewußtsein ablehnte, auf die eigene Stimmung des Volksmärchens mit einem angepaßten Ton der Erzählung einzugehen, zeigt die Vorrede, in der er das besprochene Mittel zur Einfühlung, die Wendung an die Kinder, auf das Entschiedenste verschmäht:

> Volksmährchen sind aber auch keine Kindermährchen; denn ein Volk, weiß Er wohl, bestehet nicht aus Kindern, sondern hauptsächlich aus großen Leuten, und im gemeinen Leben pflegt man mit diesen anders zu reden, als mit jenen. Es wär also ein toller Einfall, wenn Er meynte, alle Mährchen müßten im Kinderton der Mährchen meiner Mutter Gans erzählet werden ... Darum merk Er zu beliebiger Notiz, daß ich den Ton der Erzählung, so viel möglich, nach Beschaffenheit der Sache und dem Ohr der Zuhörer, das heißt, einer gemischten Gesellschaft aus Groß und Klein, zu bequemen bemüht gewesen bin. ... Wenn Er sich inzwischen den Erzähler als Komponisten denkt, der eine ländliche Melodie mit Generalbaß und schicklicher Instrumentalbegleitung versieht: so hoff ich wird schon alles recht seyn.

Wenn Musäus hier neben den Erwachsenen auch die Kinder als seine berücksichtigten Zuhörer nennt, so beruht das auf einer wohl mehr der Phrase als der aufrichtigen Überzeugung zuzuschreibenden Verkennung des eigenen Tones der Erzählung. Der Stoff an sich mochte Musäus läppisch genug erscheinen, um zur Unterhaltung für Kinder zu dienen, aber der Vortrag enthält auch nicht die geringste kindliche Note. Es ist in den „Volksmärchen" nicht so wie in der „Moralischen Kinderklapper", wo der Ton in der Tat auf „Kinder und Nichtkinder" Rücksicht nimmt, sondern die Unleidlichkeit dieser Doppelbestimmung ist hier zugunsten der Erwachsenen zum Glück vermieden worden.

Wenn man trotzdem bis zu dem heutigen Tage die „Volksmärchen" des Musäus auch den Kindern vorzusetzen pflegt, so ist man dabei stets vor die Aufgabe gestellt, den spezifisch Musäusschen Ton der Erzählung auszumerzen und die Märchen in reiner Stoff-

lichkeit herauszuschälen. Die Vergeblichkeit dieses Versuches, den Stoff und seinen Vortragston, die sich auf das innigste verwebt haben und nur durcheinander bestehen, zu trennen, zeigt sich aber dabei jedesmal auf das neue. Zudem würde man bei dem Gelingen nichts als eine starre Masse ohne Leben zurückbehalten, man würde des Eigentümlichen, des Reizvollen und des Beabsichtigten der Erzählung in gleicher Weise verlustig gehen, denn nur in ihrem an einen Gebildeten von höchster literarischer Raffiniertheit gerichteten Ton offenbaren sie ihren innersten Sinn. Erst mit der Analyse des Tones ist die Aufwirrung des verwickelten Gewebes der „Volksmärchen" bis zu ihrem Ende durchgeführt, und es sind gerade die hervorstechendsten, farbigsten Fäden, die dadurch bloßgelegt werden.

Das ausschließliche Ziel dieses Tones und damit den Zweck der Märchendichtung des Musäus überhaupt hat man in der Erreichung einer komischen Wirkung zu suchen. Musäus will den Leser belustigen und witzig unterhalten, er will ihm ein Lächeln abgewinnen um jeden Preis. Eine unübersehbare Fülle der Mittel ist dieser Absicht dienstbar, so daß es schwer ist, eine ordnende Übersicht zu gewinnen. Zwei allerdings nicht scharf zu trennende und einander bedingende Arten lassen sich unterscheiden. Die eine beruht in der humoristischen Auffassung des Geschehens, die alle Dinge und Ereignisse nur in ihren komischen Qualitäten zur Darstellung bringt und eine andere als die lächelnde Teilnahme versagt. Die zweite besteht in den Eigentümlichkeiten, die durch das offenkundige Auseinandergehen von Erzähler und Erzähltem hervorgerufen werden. Musäus stellt sich außerhalb der vorgetragenen Märchen, über die Beschaffenheit der Erzählung reflektierend und sie mit Elementen durchsetzend, die ihrer Sphäre fremd und feindlich sind. Wenn sich die gleiche Technik auch in seinen Romanen findet, so ist doch ihr Erfolg in den „Volksmärchen" wesentlich verschieden. Mit der scherzhaften Betrachtung der einzelnen Ereignisse wird zugleich der Boden, in dem sie wurzeln, die ganze Wunderwelt des Märchens, zu einer Zielscheibe des Spottes, und das Hereinspielen des über seinen Stoff erhabenen Erzählers trägt vollends dazu bei, die Unwirklichkeit und Nichtigkeit des Märchengeschehens nie vergessen zu lassen.

Die humoristische Färbung der „Volksmärchen" durch die Mittel der ersterwähnten Art erstreckt sich von dem Ganzen der einzelnen Erzählungen bis in ihre kleinsten Teile. Als Ganzes angeschaut ist

das an sich ernst gehaltene Märchen von den drei Zaubergaben in „Rolands Knappen" zu der ergötzlichen Geschichte dreier Dummköpfe im Glück geworden; das Schwanenjungfraumärchen hat sich zu der drolligen Erlebniskette des biederen Schwaben und Glückspilzes Friedbert gestaltet; „Stumme Liebe" und der „Schatzgräber" sind Kleinstadthumoresken mit Sagenmotiven; „Melechsala" gleitet an dem naheliegenden Ernst mit plätschernder Sorglosigkeit vorbei.

Schreitet man weiter vor zu den Teilen, so findet man Musäus zunächst als einen bewundernswerten Schöpfer komischer Situationen. Seine Phantasie ist auf ein bildhaftes Erfassen und Ausmalen humorvoller Szenen trefflich eingestellt, und jedes „Volksmärchen" bietet eine Reihe derartiger, dem Gedächtnis stark sich einprägender Eindrücke. So entwickeln sich „Rolands Knappen" in prächtigen Bildern: Die drei Burschen, lärmend und fluchend vor der Höhle der Drude, die mit ihrer Toilette nicht zu Ende kommen kann, wie sie das Feuer schüren und den Kater einfangen; das Nachtmahl in der Höhle, mit dem Kampf nach der erschreckenden Eröffnung, daß einer in der Nacht bei der Hexe schlafen muß; die Gesellen unter freiem Himmel, tafelnd und zechend von den Schätzen des Tellertüchleins; Sarrons erste Schäferstunde als verliebter Feenkönig bei der schönen Urakka usw. Die erste Erzählung steht hierin wenig nach: Reinald, seine älteste Schwester entdeckend, die vor einer Höhle sitzt und von jungen Bären umspielt wird; Reinald unter dem Bett seiner Schwester versteckt, während der Bär die Höhle durchschnüffelt und erst durch einen Fußtritt seiner Gemahlin zu Ruhe kommt; Reinald, wie er den Baum erklimmt, in dessen Krone seine Schwester auf dem Thron sitzt und ein Adlerei ausbrütet (ein durch übermütige Folgerungen aus den Verhältnissen des Märchens entstandener Situationswitz) u. v. a. Oder man denke an das Trinkgelage der Schäfergilde mit den Erzählungen des alten Martin und des alten Blas in horchsamer Runde und Peter Bloch neben Hund und Katze im Polsterstuhle hinter dem Ofen („Der Schatzgräber"); an den unerwarteten Empfang, der dem flinken Kurt von seiner Ehehälfte nach sieben Jahren der Trennung zuteil wird („Melechsala"); an die glänzende Assemblee mit dem Gespräch über die Existenz der Geister, die Rübezahl der aufgeklärten Gräfin Cäcilie vortäuscht (fünfte Rübezahllegende). Hierin ist es auch begründet, daß die „Volksmärchen" des Musäus von jeher ein beliebtes Objekt zum Teil recht bedeutender Illustratoren gewesen sind.

Dieser Situationskomik geht eine humoristische Gestaltung der Charaktere parallel, von der schon bei dem Hinweis auf die Vertiefung und Festigung der Charaktere in den „Volksmärchen" die Rede war. Die Helden der Erzählungen sind oft Menschen von komischem Äußern und spaßhaftem Gebahren, oder sie sind wenigstens mit kleinen Schwächen behaftet, die unser Lächeln stets rege erhalten und ihre Abenteuer nicht zu ernst nehmen lassen. Und um die Hauptpersonen schlingt sich ein Kranz oft ganz hervorragend gezeichneter komischer Nebenpersonen: dicke bequeme Herren, alte zänkische Frauen, Juden mit den Eigentümlichkeiten ihrer Rasse.

Diese humoristische Durchdringung erstreckt sich schließlich bis zum einzelnen Ausdruck, zum einzelnen Wort. Wie unter der Hand des Midas alles zu Gold wurde, so wird in dem Munde des Musäus alles zu Humor und Witz[1]). Einige Beispiele müssen zur Illustration seines Verfahrens, dem kein Mittel zu fern liegt, genügen. So wird im ersten Märchen das zauberhafte Auftreten der verwunschenen Tiere ironisiert durch die Anreden „Herr Bär", „Herr Adler", „Herr Behemoth", „Herzenbär", „Freund Bär" (ähnlich wie in der Lafontaineschen Tierfabel „sire rat", „messire loup", „monsieur le corbeau" usw.)[2]) und durch Wendungen wie: „der veramorte Bär", „der empfindsame Bär", „der Herr Gemahl hatte seine Bärenlaune", „er schnarchte wie ein Bär", sie „machte ihren Albert zum glücklichsten Bären unter der Sonne". Der Graf und die Gräfin im gleichen Märchen werden als „Papa" und „Mama" eingeführt, wie Musäus es überhaupt liebt, schon durch die Namensbezeichnung seiner Personen einen komischen Eindruck zu erreichen: „Dame Richilde", „Dame Rebekka" für die handkräftige Gemahlin des flinken Kurt („Melechsala"), „Vater Othmann" für den Sultan von Ägypten („Melechsala"), „Signor Albert" für den Bärenprinzen („Bücher der Chronika"), „Sir Dämagorgon" für den als Feenkönig verkleideten Sarron („Rolands Knappen"), „Freund Rübezahl". Nach ihren Schicksalen und Handlungen erhalten die Personen komische Benennungen von großer Prägnanz: als der Graf von Gleichen in der Stellung eines Gärtnerburschen von der Gunst Melechsalas umkost wird, ist er der „Gartengünstling", als er die

[1]) Der Vergleich ist der Vorrede W. Grimms zu den K.H.M. vom 3. Juli 1819 entnommen (5. Aufl. Göttingen 1843. S. XXV), wo er wohl vor allem im Hinblick auf die „Volksmärchen" des Musäus gebraucht worden ist. [2]) Erich Schmidt, Afda. 2, 74.

Sultanstochter in dem christlichen Glauben unterrichtet, der „Dozent"; die Mutter der Lukrezia mit ihrem Kindlein in einem Tuche auf dem Rücken und dem kostbaren Huhn in einer Hühnersteige ist die „Emigrantin" („Ulrich mit dem Bühel"); Peter Bloch, im Wirtshaus den Gesprächen der Schäfer lauschend, der „Anachoret hinter dem Ofen" („Der Schatzgräber"). Diese Technik prägnanter Wort- und Bedeutungsprägungen findet überhaupt im weitesten Maße Anwendung: die Kreuzarmee ist eine „Mixtur von Fiktion und Realität", der aus der Höhle der Drude entspringende Kater ist ein „Anachoret im Walde", das goldeierlegende Huhn eine „köstliche Eierfabrik".

Oft ist es das Fremdwort, das Musäus hierbei wie überhaupt zur Erreichung der komischen Wirkung heranzieht, und erst durch diese Beobachtung empfängt das erwähnte Übermaß der Fremdwörter in den „Volksmärchen" seine Erklärung. Wenn eine Henne ihr Ei „rezensirt" (IV, 158), wenn Andiol über das Abenteuer in der Drudenhöhle „perorirt" (I, 189), wenn der Arzt des Sultans die Tochter seines Herrn „konterband" machen und aus dem Lande „praktizíren" soll (V, 126), wenn die den Bettlern zugedachten Semmeln und Würste der Landgräfin Elisabeth als „Korpus delikti" angesprochen werden (V, 15), und wenn die irdische Masse des Landgrafen durch die Heiligkeit seiner Betthälfte allmählich „imbibirt" wird (V, 11), so beruht die Komik ganz oder doch zum Teil auf dem Sinn und Klang des Fremdwortes.

An dieser Stelle ist auch der Sättigung der Sprache mit Bildlichkeit zu gedenken, über deren Beschaffenheit bereits die Rede gewesen ist. In der Tat folgt die Anwendung des Bildes nur dem Zweck, einen humoristischen Eindruck hervorzurufen, wenn etwa in „Ulrich mit dem Bühel" von der Kaiserin gesagt wird, daß ihr das Talent der Verschwiegenheit nicht verliehen war, sondern ein Geheimnis auf ihrem Herzen drückte „wie ein enger Schuh auf dem Leichdorn" (IV, 217 f.).

Die Absicht all dieser nicht immer geschmackvollen Mittel geht darauf hin, ein tiefes mitfühlendes Ergreifen der Ereignisse zu verhindern, und wirklich gelingt es Musäus, selbst das ernsteste Geschehen in Scherz abzuwandeln. Es ist eine an sich sehr ernste Tat, wenn in „Ulrich mit dem Bühel" die Witwe Egger Genebalds, in einsamer Waldhöhle von dem Diener bedroht, der den Mordbefehl seines Herrn mit der Liebesforderung vertauscht hat, durch die

Tötung des Knechtes sich der Schmach entzieht. Aber durch eine witzige Assoziation, durch ein herabziehendes Wort versteht es Musäus, ihr die Bedeutsamkeit zu rauben:

> So bald sie den frechen Wicht schnarchen hörte, sprang sie hurtig von dem Lager auf, zog gemachsam sein Schwerdt aus der Scheide, schnitt ihm flugs damit die Gurgel, und zugleich den schönsten Traum seines Lebens entzwey. Er hatte kaum zu ihren Füßen die Seele ausgezappelt, so schritt sie hurtig über den Leichnam aus der Höhle, und irrete durch den düstern Wald, ohne zu wissen, wo sie der Zufall hinführen würde (IV, 154 f.).

Wie hier die Wirkung des einzigen Wortes „zappeln" genügt, um den eigentlichen Inhalt des Gesagten vollständig zu paralysieren, so ist es in unzähligen ähnlichen Fällen, wie z. B.

> II, 288: das teuflische Weib schwitzte ohne Verzug ihre schwarze Seele aus.

Als abschließendes ausführlicheres Beispiel, wo ebenfalls der Ernst einer Situation durch die Wahl der Ausdrücke aufgehoben wird, mag ein Teil der Szene dienen, in der die sieben schwäbischen Soldaten in dem Backofen, der ihnen eine Zuflucht und Ruhestätte gewesen ist, von der weiblichen Dorfbewohnerschaft, die über die an ihrem Geschlecht verübten Gewalttaten ergrimmt ist, mit Bratspießen und Ofengabeln angegriffen werden.

> („Der geraubte Schleier" III 122 f.) Ob nun wohl die sieben Märtyrer an der Sünde ihrer Landsleute vielleicht sehr unschuldig waren, so sollten sie doch für sie die Schuld abbüßen: die strenge Keuschheitskommission verurtheilte sie nach gepflogenem Rathe allesamt zum Bratspieß. Schon schwung der Geist der Rache die ungewohnten Waffen in der Hand der Dörferinnen, nicht anders als Bacchantenwuth den schweren Thyrsus in der Hand der Dyaden. Der ganze Haufe stürmte einmüthig auf die Heldenherberge ein, ohne die Unverletzbarkeit des Gastrechtes zu respektiren; die wehrlosen Wichte wurden mit kräftigen Stößen und Gabelstichen gar unsanft aus dem erquickenden Schlafe geweckt. Sie ahndeten aus diesem unfreundlichen Morgengruße ihre Gefahr, stimmten große Lamenten an, kapitulirten aus dem Ofen heraus und baten flehentlich um ihr Leben. Doch die unerbittlichen Amazonen gaben kein Quartier, stachen und gabelten so behende von außen in den Mordkeller hinein, bis eine völlige Todtenstille darinn herrschte und keiner der unglücklichen Spießgesellen mehr ein Glied regte; hierauf verwahrten sie die Thür von außen und zogen triumphirend im Dorfe umher.

Entsteht der Humor dieser ersten Art auch durch die Spiegelung der Märchen in einem sie bespöttelnden Bewußtsein, so bleibt er doch in gewissem Sinne den Erzählungen immanent, indem er an ihren Ereignissen haftet, ihren Rahmen nicht überschreitet. Das ist

nun gerade die Eigentümlichkeit der Komik der zweiten Art, an den Geschehnissen der Märchen selbst kein Genüge zu finden, sondern Betrachtungen hinzuzuziehen, die dem witzelnden Erzähler, der sich bisweilen als späten Berichterstatter einer alten Historie ausdrücklich bezeichnet und dem Einst ihrer Vorgänge das Jetzt der eigenen Zeit kontrastierend entgegensetzt, bei Gelegenheit seines Vortrags in den Sinn kommen.

Den Übergang bilden die Bemerkungen, mit denen der Erzähler die Ereignisse seiner Märchen nach ihrer Psychologie und Sachlichkeit interpretiert und sich ironischen Bemerkungen über sie hingibt. Aus ihrer engen Verschlungenheit mit dem Vortrag sind sie kaum herauszulösen; von größeren Einschiebseln seien die Betrachtungen über den Zustand der Herzen Melechsalas und des Grafen bei dem Erwachen der gegenseitigen Liebe V, 83 f., über den Grund der keimenden Neigung Metas zu Franz IV, 37 ff. und die Auslassungen über die frühere Methode der Fürsten, sich unbequemer Frauen zu entledigen, bei der Handlungsweise Gombalds II, 123 f. erwähnt.

Gern läßt sich Musäus durch die einzelne Begebenheit seiner Erzählungen zu einer psychologischen Beobachtung von allgemeiner Geltung führen und leiht ihr einen geschliffenen handlichen Ausdruck:

> IV, 171: Frauenlob ist glatt wie Oel, in der Männer Munde; aber wie Essig scharf und beizend, auf der weiblichen Zunge. IV, 25: die stillen sittsamen Mädchen haben, wie bekannt, einen ungleich schärferen Gefühlblick, als die raschen flatterhaften Dirnen, die mit schmetterlingsartigem Leichtsinn von einem Gegenstande zum andern forteilen, und an keinen ihre Aufmerksamkeit heften. IV, 34 f.: weil wahre Liebe nie Thoren macht, sondern das Universale ist, kranke Gemüther von Thorheit zu heilen, der Ausschweifung sanfte Fesseln anzulegen, und jugendliche Unbesonnenheit, von dem Wege des Verderbens, auf die Bahn der Vernunft zu leiten: denn der Wüstling, welchen die Liebe nicht wieder zurechte bringt, ist unwiederbringlich verloren.

Oder I, 110 f. mit echt Musäuscher Ausdrucksweise:

> In Herzensangelegenheiten ist der Verstand immer ein armseliger Schwätzer, der mit seinem kalten Raisonnement das Herz so wenig erwärmt als ein ungeheizter Kamin ein Gemach.

Naturgemäß ist es mit besonderer Vorliebe das Wunderbare der Vorgänge, das Musäus zu spöttischen Bemerkungen reizt. Nach dem Zusammentreffen des Grafen mit dem Bären in der „Chronika der drei Schwestern" fügt er die Erklärung ein:

Zu wissen ist, daß ein Bär, der wie ein Mensch vernünftig reden und handeln kann, niemals ein natürlicher, sondern ein bezauberter Bär sey (I, 5)

und zu der glücklichen Flucht, für die der Graf von Gleichen Melechsala die Hilfe der himmlischen Heerscharen versprochen hatte, witzelt er:

Ob in einem prächtigen Wolkenzuge, die himmlische Trabantengarde mit feurigem Schwerdt und Schild gerüstet, dem wogenden Schiffe folgte, das läßt sich, wegen ihrer Unsichtbarkeit, zwar nicht augenscheinlich dokumentiren: gleichwohl sind gewisse Anzeichen vorhanden, welche die Sache glaubhaft machen (V, 128).

Auch hier wendet sich Musäus gern von dem einzelnen Fall zu allgemeinen Betrachtungen über die Welt der Wunder. I, 44 spricht er von der Gesetzmäßigkeit in der Zauberwelt, I, 232 amüsiert er sich über die Feen, I, 148 stellt er einen Wandel in dem Treiben der Geister fest:

denn in den damaligen Zeiten war gar schlechte Polizey in der Unterwelt, die Seelen schweiften schaarenweise in die Oberwelt herauf, gaben ihren hinterlassenen Freunden nächtliche Besuche, und hatten Freyheit, mit ihnen nach Belieben zu kosen. Heutzutage sind sie dagegen unter strenger Klausur, dürfen nicht mehr so frank und frey herumtosen und spuken gehen, die Lebenden molestiren und zu fürchten machen.

Mit zahlreichen Bemerkungen andrer Art geht Musäus aus dem Vorstellungskreis der Märchen ganz heraus, indem er die verschiedensten und entferntesten Gebiete der Geschichte und des Lebens zu witziger und meist satirischer Betrachtung heranzieht. Er findet kein Genüge an dem Vortrag der Märchen selbst, sondern legt ihnen den heterogenen Nebenzweck bei, seinen satirisch gerichteten Ansichten vor allem über Erscheinungen der Zeit zum Gefäß zu dienen. Der Erfolg dieser Verbindung ist der doppelte, die Märchen noch weiter zu zersetzen und zu ironisieren und der Satire auf der anderen Seite eine verblüffende und wirksame Fassung zu geben. Die Äußerung dieser Satire vollzieht sich in den zwei durch Übergänge verbundenen Formen einer allgemein gehaltenen Satire, die sich vorzugsweise mit den alltäglichen, vertrauten Erscheinungen des Lebens beschäftigt, und einer speziellen Satire, die mit singulären vor allem aktuellen Ereignissen sich befaßt.

Die Alltagssatire freut sich an den Beobachtungen, die den Bespöttlern des Lebens stets zugänglich und ausgiebig zu sein pflegen. Der Mund Reinalds, des Wunderkindes, muß es aus-

sprechen, daß noch jede Frau ihren Mann zu hintergehen verstanden hat:

> oder bist du die einzige deutsche Frau, welche die Augen ihres Mannes nicht zu täuschen vermag? (I, 61);

seine Schwester Wulfild fügt sich in das Schicksal, nur jeden siebenten Tag einen menschlichen ergebenen Gemahl zu haben, mit der Überlegung,

> daß eine Ehe noch gut genug wäre, wo der siebente Tag immer heiter sey, und daß nur die glücklichsten der Ehen sich dieser Prärogative rühmen könnten (I, 43).

Über die Unbekümmertheit der Söhne gegenüber den Sorgen der Mutter äußert sich Musäus I, 67:

> die Herren Söhne, wenn sie mütterlicher Zucht entwachsen, groß und bengelhaft worden sind, und sich auf den tollen Rappen schwingen, kümmern sich wenig um die treuen Mutterzähren,

über die Männerwahl der jungen Mädchen I, 111 f.:

> Gebt einem Mädchen aus dem achtzehnten oder aus dem dreyzehnten Jahrhundert einen weisen, verständigen, tugendhaften Mann, mit einem Worte einen Sokrates zum Ehewerber, und stellt neben ihn einen schönen Mann, einen Adonis, Ganymed oder Endymion, und laßt ihr die Wahl, ihr könnt hundert gegen eins wetten, daß sie den ersten kaltsinnig vorbey gehet und einen von den letzten wählt.

Gern gibt Musäus, wie das letzte Beispiel andeutet, dieser Satire eine Zuspitzung auf die eigene Zeit, meist im Vergleich mit den früheren Zeiten, die besser waren als die gegenwärtigen:

> IV, 6: Bey diesem fortwährenden Taumel von Schwelgerey wurde an keine Bilanzrechnung gedacht, die ehemals das Vademekum der Handelsleute war, jetzt aber immer mehr außer Brauch kommt, daher das Zünglein der merkantilischen Wage sich oft, mit magnetischer Kraft, zum Fallissement neiget. IV, 16: man hatte damals den Glauben, die Frau sey der wesentlichste, nicht aber nach der verfeinerten oekonomischen Theorie, der entbehrlichste Hausrath in der Wirthschaft.

Spezieller, ohne ihre Harmlosigkeit zu verlieren, wird die Satire, wo sie sich gegen bestimmte, der Zeit des Musäus eigentümliche kulturelle und literarische Strömungen wendet. Es sind die bekannten Gegner des Musäus, deren Bekämpfung sich auch in den „Volksmärchen" findet. Dieses Mal war es vor allem der Gefühlsüberschwang der Empfindsamkeit, auf den nach dem Geständnis der Vorrede ein Angriff geplant war:

IV, 185: In der Liebe ist der Zeitgeschmack so wenig perennirend, als in jedem andern Dinge. Im lezten Viertel unsers Jahrhunderts, wär Graf Ulrich mit den Schwermuthsgefühlen, mit dem stillen Gram und abgehärmten Wangen an seinem Plaz gewesen, keine weichgeschaffne weibliche Seele hätte ihm widerstehen können, das Mitleid würde ihm zum Hebel gedient haben, eine Herzensangelegenheit damit in Gang zu bringen. Allein zu seiner Zeit, kam er mit dieser Empfindeley um viele Jahrhunderte zu früh, und endete damit nichts, als daß er sich den Spöttereyen seiner Zeitgenossen Preiß gab.

Von einem anderen Gegner, den Kraftgenies, die ihm stets störend und lächerlich gewesen waren, und die kennen zu lernen er in Weimar hinreichend Gelegenheit gehabt hatte, fühlte sich Musäus mit Freuden befreit:

IV, 34: wenn zu seiner Zeit das Tollhäuslergefühl unserer Kraftmänner, die im abgewichenen Jahrzehend toseten, nun aber, wie die Hummeln beym ersten Froste, verschwunden sind, zur Existenz wär gediehen gewesen: so würde diese Windstille in einen plözlichen Orkan übergegangen seyn. Das wenigste was er hätte thun können, wäre gewesen, sich die Haare auszuraufen, auf der Erde sich herum zu wälzen, oder den Kopf gegen die Wand zu rennen, den Ofen und die Fenster einzuschlagen, und seiner als ein Unsinniger zu beginnen.

Daß den erprobten, wenn auch nicht einwandfreien Schulmann der Philanthropismus, dem er mit Skepsis und nicht ohne Ernst gegenüberstand (vgl. bes. V, 52 f.), beschäftigte, ist nur natürlich: Reinalds „Erziehung wurde mit solcher Sorgfalt betrieben, als wenn die Morgenröthe der philanthropistischen Methode schon wär angebrochen gewesen" (I, 29). Daneben reizten seinen Spott die bereits zu Boden gekämpfte Physiognomik (I, 63), der tierische Magnetismus (V, 115) u. a.

Am schärfsten ist die Satire natürlich, wo sie sich auf individuelle Erscheinungen bezieht, und hier konnte sich wohl einmal ein Getroffener durch seine Verspottung in den „Volksmärchen" verlezt fühlen[1]). Die zunächst zu erwähnenden Anspielungen auf Ereignisse und Anekdoten aus Geschichte und Gegenwart sind allerdings nicht so sehr als Satire wie als Witz oder auch nur als gelegentliche Einfälle des Vielwissers zu betrachten. Nichts liegt Musäus hier zu fern, als daß es nicht in den „Volksmärchen" Erwähnung finden könnte. Er erzählt von der drastischen Äußerung des Grimmes der

[1]) So der IV, 100 als Geistesseher bespöttelte braunschweigische Kammerrat und Professor Oeder. V, 171 nimmt Musäus in einer Anmerkung den Angriff zurück.

Madame La Motte bei der Freisprechung des Kardinals Rohan, von einer Stuhlbataille in Toulon, von dem Diebstahl Anton Thevenets in Lyon, von dem handgreiflichen Zwist Basedows mit dem Magister Reich, er spricht von Ninon de Lenclos, Pilastre de Rocier, Horockes, Hastings, Madame de Maintenon, Cagliostro, dem Affen des Erasmus und tausend anderen Dingen.

Die eigentliche Satire jedoch gilt vor allem den Erscheinungen der Literatur, deren kritische Betrachtung ja überhaupt den wesentlichen Teil der geistigen Beschäftigung des Musäus ausmachte. Für Bücher der verschiedensten Art hat er oft recht beißende Bemerkungen, besonders aber ist es die zeitgenössische Romanliteratur, für die er als Romanschriftsteller und Romanrezensent der Allgemeinen Deutschen Bibliothek das meiste Interesse und die unerbittlichste Polemik zeigt. Seinem hellen Unmut über die ganze „Romanistengilde" macht er einmal zusammenfassend Luft, als er von der Langeweile spricht, die den verarmten Franz Melchersohn im einsamen Gäßchen plagt:

> IV, 11: Die Lektüre war damals noch kein Zeitbedürfniß, man verstund sich nicht auf die Kunst, mit den hirnlosen Spielen der Phantasie, die gewöhnlich in den seichtesten Köpfen der Nation spuken, die Zeit zu tödten. Es gab keine empfindsamen, pädagogischen, psychologischen, komischen, Volks- und Hexenromane; keine Robinsonaden, keine Familien- noch Klostergeschichten, keine Plimplamplasko's, keine Kackerlaks, und die ganze fade Rosenthalsche Sippschaft hatte ihren Höckenweibermund noch nicht aufgethan, die Geduld des ehrsamen Publikums mit ihren Armseligkeiten zu ermüden.

Auf dieses Lieblingsthema kommt er auch im einzelnen immer wieder zurück, gegen besonders bekannte oder verhaßte Romane seine satirische Lanze links und rechts richtend. Mild ist noch der Ton, mit dem er „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen" von Hermes bespricht, auf die er auch mehrfach in seinen Romanen und mit seiner ausführlichsten Rezension in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek eingeht. Als in der „Stummen Liebe" von der Zurückgezogenheit die Rede ist, in der die Mutter Metas ihre schöne Tochter aufwachsen läßt, weist Musäus ironisch auf das ganz andere Verfahren hin, das die Frau E. in Hermes' Roman verfolgt:

> IV, 16 f.: Die alte Frau E** in Memel verstunds weiland anders, schickte die reisende Sophie, wie klar am Tage liegt, eigentlich nur auf Heurathsspekulation von Memel nach Sachsen, und erreichte ihre Absicht vollkommen: wie viel Herzen steckte die wandernde Nymphe in Brand, wie viel Kompetenten warben um sie! Wenn sie als ein häusliches, sittsames Mädchen daheim geblieben wär, würde sie in der Klausur ihrer

jungfräulichen Zelle vielleicht abgeblühet haben, ohne sogar an dem Magister Kübbuz eine Eroberung zu machen.

In der Regel jedoch gibt er seinem Spott einen viel unverhohleneren Ausdruck, wenn er etwa auf Kratters jungen Maler am Hofe anspielt V, 187:

Ein junges Genie, seiner Profession nach ein Maler, und beynahe ein eben so aufgedunsener Flachkopf, als sein jüngerer Kunstgenoß, der famöse junge Maler am Hofe, welcher in zwey voluminösen Bänden eine so gar fade Rolle in der Lesewelt spielt, hatte sich in Rotenburg gesezt, um daselbst seine Kunst zu treiben;

oder wenn er V, 122 auf Wezels „Kakerlak" die Rede bringt:

Unter allen Kapereyen zu Wasser und zu Lande, ist keine mißlicher und mit mehreren Schwürigkeiten verbunden, als dem Großherrn seine Favoritin aus den Armen wegzustehlen; einen solchen Meisterstreich kann nur die wilde, jährende Einbildungskraft eines W=z=ls träumen, und er kann auch nur einem Kakerlak gelingen.

Es muß hervorgehoben werden, daß sich in dieser analysierten komplexen Beschaffenheit des Tones ein fast zu vermutendes Element nicht findet, nämlich das moralische, wenn man es auch den „Volksmärchen" des Musäus gelegentlich mit Unrecht zugeschrieben hat[1]). Ein spöttisches Hinweisen auf menschliche Verkehrtheiten, ein Enthüllen von Torheiten der Zeit, ein gewisses „ridendo dicere verum", wie Wieland es im Anfang von „Idris und Zenide" in zierlichen Versen vom Märchen verlangt[2]), zeigt sich allerdings bei Musäus, aber nie fällt ein Wort plumper Sittenrichterei oder aufdringlicher Belehrung. Musäus schrieb seine Märchen nicht für Kinder, denen gegenüber sich diese Momente gar zu leicht eingeschlichen hätten, und die Absicht, durch Bücher eine moralische Einwirkung auf Erwachsene auszuüben, hob er zwar in seinen Kritiken mitunter lobend hervor[3]), trat ihr aber für seine eigene Person — eine seltene Ausnahme in diesem moralfrohen und moralsicheren Zeitalter — mit einer auffallend ausgeprägten Skepsis entgegen:

Denn unserer aufrichtigen, jedoch ganz unvorgreiflichen Meinung nach haben alle Romanen, gute und schlechte, so wie alle Schauspiele und die Kameellasten guter und schlechter Predigten auf sittliche Besserung oder

---

[1]) So z. B. in der von Grund aus falschen Charakterisierung der „Volksmärchen" des Musäus bei F. von der Leyen, Das Märchen. Leipzig 1912. S. 11. [2]) Gesammelte Schriften, hsg. von der deutschen Kommission der Kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften, 1. Abt., Bd. 7, S. 19, sechste Stanze. [3]) Ohlmer a. a. O. S. 114.

Verschlimmerung, wenige einzelne Fälle ausgenommen, die im ganzen eine Null gelten, in dieser Unterwelt von jeher gerade nicht mehr und nicht weniger Einfluß gehabt, als der Mondschein[1]).

Daß bei der gekennzeichneten Eigenart des Musäusschen Märchentones in den „Volksmärchen" nur wenig von Vorbereitungen und Anklängen an die Märchenstimmung zu entdecken ist, die uns in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm umfängt, ist von vornherein selbstverständlich. Wohl aber finden sich in seinen Erzählungen, darüber hinausgehend, vereinzelte schmale Stellen, die uns wie aus romantischer Märchenstimmung erwachsen erscheinen müssen, die wir eher in ein romantisches Kunstmärchen als in die „Volksmärchen" des Musäus verlegen würden.

I, 38: Sobald aber die silbernen Sternlein am Himmel erbleichten, fiel der eherne Zauber wieder mit dem Morgenthau aufs Land; das Schloß verwandelte sich in einem schroffen unersteiglichen Felsen, der reitzende Park ringsumher in eine traurige Einöde, die Springbrunnen und Kaskaden in stehende trübe Sümpfe, der Inhaber des Schlosses wurde ein Zottelbär, die Ritter und Knappen Dächse und Marter; Hofdamen und Zofen wandelten sich in Eulen und Fledermäuse um, die Tag und Nacht girrten und wehklagten. I, 54 f.: Reinald setzte sich unter eine Linde, das Wunder mit anzusehen, der Vollmond leuchtete hell und klar, er sah das Schloß noch gar deutlich über die Gipfel der hohen Bäume hervorragen; doch in der Morgendämmerung war um ihn ein dicker Nebel, und wie diesen die aufgehende Sonne niederdrückte, war Schloß und Park und Gatterthor verschwunden, er befand sich in einer traurigen Einöde, oben auf einer Felsenwand, neben einem unermeßlichen Abgrunde[2]).

Irgend welche weitgehenden Schlüsse darf man wegen der allzu großen Seltenheit derartiger Stellen aus ihnen natürlich nicht ziehen.

---

[1]) Der deutsche Grandison, 1. Teil, 1781, S. 106 f., vgl. Augustus Wood, Einfluß Fieldings auf die deutsche Literatur, Diss. Heidelberg 1895, S. 25.

[2]) Natürlich waren diese plötzlichen Verwandlungen am ehesten geeignet, eine moderne, von dem Wunderbaren des Geschehens erfüllte Märchenstimmung hervorzurufen. Auch Wieland findet in einer ähnlichen Situation verwandte Töne: Der Vogelgesang oder die drei Lehren, 1778, Hempel, Bd. 12, S. 112.

Und wie er steht, o wundervoll!
Fällt alles Laub, die schönen Bäume
Verdorren plötzlich rings umher.
Die schöne Quelle springt nicht mehr,
Die Blumen sterben all im Haine,
Weg ist das ganze Feenland,
Und ihm bleibt nichts als dürrer Sand.

Man kann nur sagen, daß vielleicht bereits Musäus eines modernen positiven Märchenempfindens bis zu einem gewissen Grade fähig gewesen wäre, wenn ihn nicht die Verachtung des Märchens davon abgezogen hätte, oder, gemäßigter und richtiger, daß auch er schon in verschwindend seltenen Augenblicken von einer neugestalteten tiefgefühlten Märchenstimmung überwältigt wurde, deren Zeit bald kommen sollte.

Zunächst freilich mußten Musäus und seine Zeit mit dem allgemeinen Ton seiner Erzählungen sehr zufrieden sein, und, nach dem „vornehmsten Verdienste" der „Volksmärchen" befragt, hätten sie mit den Worten antworten können, die Musäus selbst 1778 in dem 33. Bande der Allgemeinen Deutschen Bibliothek I S. 182 über ein Feenmärchen, der „Kleinen Chronik des Königreiches Tatojaba" von Wieland dem Älteren (Pseudonym für Julius August Remer) geschrieben hatte:

> Dieses bezieht sich mehr auf den Vortrag als auf die Sache selbst: lachender Spott, treffende Satyre, Leichtigkeit und ungezwungne Wendung in den Uebergängen aus der Erzählung zur Anwendung auf Gegenstände unserer Welt ... sind das eigentlich Unterhaltende bey der Lektüre des Buchs, und das ist die wielandische Manier. ohne daß man es hier Nachahmung nennen kann.

Als man jedoch dahin gelangt war, die Sache selbst, den volkstümlichen Stoff hochzuhalten und zu begehren, da mußte man diesen witzigen vielbunten Vortrag, diese beziehungsreiche wielandische Manier als Störung empfinden und mit Überdruß von sich weisen. Schon Achim von Arnim äußerte sich 1801 in einem Briefe an Winkelmann in diesem Sinn, als er noch ein recht günstiges Urteil über die Erzählungen des Musäus hatte [1]).

> Nichts veraltet schneller als Witz, darum ist manches in diesen Erzählungen so ungenießbar, wie zerschnittener Rettig im Heringssalat, geworden. Man beißt darauf, und hat man endlich lange gebissen, so hat man nichts als den scharfen Geschmack.

In der wundervollen Vorrede Wilhelm Grimms zu den Kinder- und Hausmärchen vom 3. Juli 1819 [2]), die in vielen Stücken offenbar mit besonderer Hinsicht auf Musäus geschrieben ist, kehrt das gleiche Bedenken wieder:

---

[1]) Reinhold Steig, Achim von Arnim. Stuttgart 1894. Bd. 1, S. 24.
[2]) K.H.M. 5. Aufl. Göttingen 1843. S. XXV.

Doch in der Wiederholung ermüdet uns der Witz und das Dauernde ist etwas Ruhiges, Stilles und Reines.

In der Tat war man zu einem Kampf gegen die Musäussche Manier, Volksmärchen vorzutragen, durchaus berechtigt, um dem Volksmärchen in seiner echten Gestalt Eingang zu verschaffen und das Empfinden für diesen wertvolleren Genuß zu reinigen und zu schärfen. Jetzt aber, nachdem das Bessere sich längst in einem unverlierbaren Sieg durchgesetzt hat, darf man auch dem vorhergehenden Guten mit Anerkennung begegnen. Man ist nicht nur zu dem Versuche verpflichtet, die „Volksmärchen" des Musäus in ihrer Bedingtheit abzuleiten und in ihrem Wesen zu verstehen, wie es in dieser Darlegung angestrebt worden ist, sondern man darf es auch wagen, an diesem reifsten Werke des schalkhaften Mannes, an dieser seltsamen Blüte der deutschen Märchendichtung eine aufrichtige Freude zu haben.

Schluß.

Das Gesamturteil über die „Volksmärchen" des Musäus kann nach den Ergebnissen der Arbeit in folgender Weise ausgesprochen werden. Sie gehen in weitestem Umfang auf volkstümliche Grundlagen zurück, die zum Teil echten Märchencharakter tragen, zum Teil aber auch aus anderen Elementen, vor allem Volkssagen bestehen, und die allerdings durch freie Erfindung ausgesponnen und überwuchert sind. Hierbei bleibt jedoch Musäus nicht stehen, sondern er läßt dem volkstümlichen Stoff eine Durchdringung im Sinne der modernen Novelle angedeihen. Er verfeinert die Komposition, verdeutlicht das Kolorit, vertieft die Psychologie und paßt die Sprache den erhöhten Anforderungen an. Damit beschreitet Musäus den Weg, der von dem Volksmärchen fort zu einem Kunstmärchen führt. Wenn er dabei auf halbem Wege stehenbleibt, so beruht das einerseits auf der Fesselung durch den überlieferten Stoff und andererseits auf dem Unvermögen, die Erzählungen mit einem neuen, fruchtbaren Märchenempfinden, einer modernen Märchenstimmung zu erfüllen. Mit dem Ton eines darüberstehenden Erzählers trägt er die Märchen vor, mit überlegener Ironie sie bespöttelnd und Nebenabsichten mit ihrem Vortrag verbindend, wie er es von der Märchendichtung des 18. Jahrhunderts, besonders von Wieland gelernt hatte, und wie es seinem eigenen Gefühl und

der Technik seiner Romane entsprach. Gerade diese Zwitterstellung jedoch zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen machte seine Erzählungen einer historischen Wirksamkeit nach zwei Richtungen hin fähig: sie sind auf der einen Seite als die wichtigste Erscheinung auf dem Wege zu dem reinen Volksmärchen vor der Sammlung der Brüder Grimm und nicht weniger auf der anderen Seite als „eine Voraussetzung der romantischen Märchendichtung“ [1]) anzusehen.

---

[1]) Rudolf Buchmann, Helden und Mächte des romantischen Kunstmärchens. Leipzig 1910. S 2.

Exkurs

über den Einfluß der Musäusschen Märchendichtung auf das Volksmärchen unter Vermittlung von Volksbüchern.

Die mehrfachen Ausführungen des dritten Kapitels über Einwirkungen der Musäusschen Erzählungen auf das Volksmärchen und die Volkssage verdienen eine besondere Beachtung und eine zusammenfassende Formulierung. Was der Schriftsteller des 18. Jahrhunderts in engerem oder freierem Anschluß an volkstümliche Überlieferungen zu individuellen Gebilden gestaltete, das klingt uns heute wie in einzelnen Wendungen so in der Aufnahme ganzer Erzählungen aus dem Munde des Volkes entgegen. Ein willkommener Beweis für den Einfluß der Literatur auf die Dichtung des Volkes ist damit gegeben. Die Kluft zwischen der Volksdichtung und der höheren Literatur ist nicht so groß, als daß nicht Einwirkungen herüber und hinüber stattfinden könnten. Vielfach mögen die Volksmärchen ihre letzte Form unter dem Eindruck literarischer Gestaltung empfangen haben, vielfach mögen ihnen neue Motive und Wendungen aus der kunstmäßigen Dichtung zugeflossen sein. Für das 18. Jahrhundert ist die Wanderung von Märchen Perraults und der Tausend und Einen Nacht in das deutsche Volk sicher bezeugt [1]). Überhaupt muß man seit dem Bestehen von Märchensammlungen mit ihrem Einfluß auf das Volk und seine Erzählungen rechnen [2]), und es ist wertvoll, daß gleich die erste deutsche, halb volkstümliche, halb kunstmäßige Sammlung des Musäus davon Zeugnis ablegt. Dem heutigen Sammler und Forscher erwachsen

---

[1]) Friedrich v. der Leyen, Das Märchen. Leipzig 1912. S. 141. [2]) H. F. Feilberg, Wie sich Volksmärchen verbreiten. Am Urquell, V, S. 240 (1894). Vgl. auch Ulrich Jahn, Volksmärchen aus Pommern und Rügen. Norden und Leipzig 1891, S. XVI f.

dadurch neue Aufgaben der Kritik und der Bewertung des aufgefundenen Märchengutes.

Zur Klärung des Begriffs der Volksdichtung kann diese Beobachtung vieles beitragen. Man darf sich nicht mit der unbestimmten Vorstellung einer dichtenden Volksseele zufriedengeben, sondern muß mit realeren Vorgängen, darunter mit dem Einfluß bisweilen recht unvolksmäßiger literarischer Produkte, rechnen. Eine Stütze jedoch für das neuerdings bisweilen auftretende Bestreben, die Grenzen zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen möglichst zu verwischen, braucht man in dieser Erscheinung nicht zu sehen. Der tiefgreifende Unterschied zwischen Kunstmärchen und Volksmärchen bleibt trotz solcher Berührungen bestehen, nur muß man das eine nicht als die Dichtung eines einzelnen, das andere (wenigstens nicht ohne nähere Erklärung) als die Schöpfung eines Volkes kennzeichnen. Die eigene Art des Volksmärchens zeigt sich in dem vorliegenden Beispiel darin, wie schnell es die literarischen Einflüsse assimiliert, wie rücksichtslos es die Eigenheiten der Musäusschen Erzählungsweise ausgeschaltet und den Stoff seinem Vorstellungskreis angepaßt hat. Diese Selbständigkeit der äußeren Form hängt zusammen mit der inneren Form, die das Volksmärchen vom Kunstmärchen scheidet. Volksmärchen und Kunstmärchen haben ihren Ursprung in einer ganz verschiedenen seelischen Grundlage, in einer entgegengesetzten Art des Wirklichkeitserlebens, und dieses innerste Wesen bleibt dem Volksmärchen auch in Zeiten erhalten, wo es seine eigentliche Zeugungskraft verloren hat und auf fremde Einflüsse angewiesen ist.

Die Wanderung der Musäusschen Märchen in das Volk ist noch darum von besonderem Interesse, weil wir den Weg verfolgen können, den sie dabei eingeschlagen haben. Er führt in der Regel über die billigen Drucke der Jahrmärkte. Die Volksbücher, deren Behandlung nach Inhalt und Form man mit Recht als eine notwendige und lohnende Aufgabe hingestellt hat[1]), sind es, die hier Vermittlerdienste geleistet haben und damit einmal ihre gleichsam unterirdische Wirksamkeit in überraschender Weise erkennen lassen. Auf ihre Bedeutung für die Verbreitung von Volksmärchen hat bereits Seilberg mit einem Wort hingewiesen[2]).

---

[1]) Anton Kippenberg, Die Sage vom Herzog von Luxemburg und die historische Persönlichkeit ihres Trägers. Leipzig 1901. S. 203. [2]) A. a. O. S. 239 f.

Die Volksbücher stehen bald sklavischer, bald freier den Musäusschen Märchen gegenüber; immer aber kommt es ihnen nur auf das Stoffliche an, immer streben sie danach, die eigentlichen Stileigentümlichkeiten des Musäus wie die Fremdwörter, die Anspielungen, die ironischen Bemerkungen zu entfernen. Dafür zerlegen sie die Erzählung in kleine Kapitel, die mit erklärenden und humoristischen Überschriften versehen sind, und gefallen sich vor allem in einer nüchternen, aufdringlichen, gar zu sehr auf geistig Unmündige zugestutzten Moral. Das extreme Beispiel für den Aufklärungscharakter dieser Volksbücher wird durch das erwähnte „Mährchen von dem, wegen kurzweiliger Possen und lustiger Schwänke berühmten Rübezahl" (Leipzig, bey Carl August Solbrig) geboten[1]). Es wendet sich in scharfer Parade gegen das alte Volksbuch von Rübezahl, das in engem Anschluß an Praetorius die Schwänke roh und knapp erzählt hatte:

> Bekanntlich geht dieses Mährchen in altmodischer Livree umher, und enthält Dinge, die mit der Sittlichkeit, dem guten Benehmen, der deutschen Sprache im geraden Widerspruche stehen. Von diesen Unebenheiten habe ich nun dieselbigen zu reinigen gesucht (S. 9.)

Die aufschlußreiche Vorrede „An den geneigten Leser" führt einen „gebildeten Landmann", den Freund Georgi, ein, aus dessen Munde man die Aufklärung erhält, wieviel Freude und Nutzen die Landleute durch „Märchen" haben. Er hat bemerkt,

> daß dieselben viel Freude über die Erzählung merkwürdiger, recht auffallender Geschichten und besonders über Mährchen äußerten, und daß eine große Menge derselben Mährchen im Umlauf wären, so daß fast jedes Dorf seine eigenthümlichen Mährchen besäß, die man, wenn sie schriftlich abgefaßt werden sollten, Dorfmährchen der Podebulser, Dorfmährchen der Ruppertsgrüner ꝛc. nennen müsse[2]); so wie Herr Musäus Volksmährchen der Deutschen geschrieben habe, welcher ein sehr gescheuter und wohlthätiger Mann gewesen wäre, da er die Ausschweifungen der Phantasie durch seine meisterhaften Erzählungen so schön eingeschränkt, durch seine treffliche Sprache die Mährchen jedem neugierigen Leser so sehr genießbar gemacht und den Deutschen ein wirksames Ausrottungsmittel des unsinnigen Aberglaubens mit seinen Dichtungen in die Hände gegeben habe (S. 5 f.)

In der Tat sollen die Märchen dazu dienen, den Aberglauben auszurotten; geglaubt könnten sie nicht werden, da sie als „Märchen",

---

[1]) Getreu dem Solbrigschen Namen: vgl. Franz Schultz, Joseph Görres als Herausgeber, Literarhistoriker, Kritiker. Palaestra XII. Berlin 1902, S. 86.

[2]) Gemeint sind natürlich Ortssagen.

das heißt als erdichtete Geschichten eingeführt würden. Wohl wurzelt der Irrwahn tief im Herzen des Landmanns.

> Aber durch gelind abführende Mittel, vergoldete und versilberte Pillen dergleichen die Mährchen sind, geht der Unrath aus der Seele. Es geht ihm ein Licht auf, das er gar nicht vermuthete. Die Nebelwolken des dichsten irrigen Glaubens lösen sich, von einem sanften Lichte beschienen von selbst auf (S. 9.)

Diese Ausführungen geben deutliche Belege für einige Ergebnisse der vorliegenden Studie. Sie zeigen eine gute, wenn auch ungeklärte Kenntnis volkstümlicher Überlieferungen. Sie verraten aber auch die schlecht verhehlte, nur mühsam in ihr Gegenteil gewendete Angst, daß die Erzählungen des Volkes, die Wunder des Märchens einen Hort vernunftwidrigen Aberglaubens bilden könnten, und enthüllen damit eins der wichtigsten Hindernisse für die Schätzung des Volksmärchens und der Volkssage im 18. Jahrhundert. In diesem Rahmen ist die Bedeutung der Musäusschen Märchendichtung noch einmal scharf erkennbar. Man konnte diesen meisterhaften Erzählungen, die, den Gefühlen der Zeit sich anschmiegend, dennoch Neues brachten, die Anerkennung nicht versagen. In irgendeiner Weise mußte man sich mit ihnen auseinandersetzen, ja Nachfolge leisten, sei es in einer Klärung, Vertiefung, Weiterbildung, sei es in einer Vergröberung, Verzerrung, Herabsetzung.

Altenburg
Pierersche Hofbuchdruckerei
Stephan Geibel & Co.

Lebenslauf.

Ich wurde am 19. Juni 1890 in Leipzig geboren und besuchte dort vier Jahre die dritte höhere Bürgerschule und neun Jahre die Thomasschule. Nachdem ich Ostern 1909 die Reifeprüfung bestanden hatte, studierte ich in Leipzig neben Germanistik vor allem Philosophie und Geschichte. Ich besuchte die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten: Barth, Bethe, Brandenburg, Brugmann, R. Heinze, Herre, Holz, Jungmann, Köster, Kötzschke, Lamprecht, Merker, Planitz, Salomon, Scholz, Seeliger, Sievers, Spranger, Süß, Volkelt, Wilcken, Witkowski und Wundt. Allen Förderern meiner Ausbildung fühle ich mich zu dauerndem Dank verpflichtet, vor allem Herrn Geheimrat Professor Dr. A. Köster, dem die vorliegende Arbeit vielfache Anregung schuldet, und Herrn Wirklichen Geheimen Rat Professor Dr. W. Wundt, dessen psychologische Interpretation der frühesten Märchenformen in mir die Neigung zu einer Beschäftigung mit Märchenstoffen erweckte.

Erwin Jahn.